

Universidade de Brasília
Faculdade de Ciência da Informação
Curso de Graduação em Museologia

Ingridde dos Santos Alves

**Exposições e sentidos: análise da exposição “Poeira, Lona e Concreto”
do Museu Vivo da Memória Candanga (2014)**

Brasília, DF
Julho, 2014

INGRIDDE DOS SANTOS ALVES

**Exposições e sentidos: análise da exposição “Poeira, Lona e Concreto”
do Museu Vivo da Memória Candanga (2014)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos parciais para a obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes

Brasília, DF
Julho, 2014

A474e

Alves, Ingridde dos Santos

Exposições e sentidos: análise da exposição “Poeira, lona e concreto” do Museu Vivo da Memória Candanga (2014) / Ingridde dos Santos Alves. -- Brasília, 2014.
143f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) - Universidade de Brasília, Faculdade de Ciências da Informação, 2014.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes

Bibliografia

1. Exposições museológicas. 2. Linguagem expositiva. 3. Recursos expositivos. 4. Museu Vivo da Memória Candanga. I. Alves, Ingridde dos Santos. II. Universidade de Brasília. Faculdade de Ciência da Informação. Graduação em Museologia. III. Título.

CDU 069

FOLHA DE APROVAÇÃO



Universidade de Brasília

Faculdade de Ciência da Informação

Curso de Museologia

Título: Exposições e Sentidos: análise da exposição "Poeira, Lona e Concreto" do Museu Vivo da Memória Candanga (2014)

Aluno: Ingridde dos Santos Alves

Monografia apresentada à Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Brasília, 03 de julho de 2014


Ana Lúcia de Abreu Gomes - Orientador

Professora da Faculdade de Ciência da Informação

Doutora em História Cultural


Monique Batista Magaldi - Membro

Professora da Faculdade de Ciência da Informação (UnB)

Mestre em Museologia


Luciana Magalhães Portela - Membro

Professora da Faculdade de Ciência da Informação (UnB)

Mestre em Museologia

*Aos Candangos que levantaram Brasília e que se
fazem presentes na realidade do Museu Vivo da
Memória Candanga.*

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora Ana Lúcia de Abreu Gomes, pelos ensinamentos durante todo o curso de Museologia, pelo apoio ao tema de pesquisa, pela paciência, pela orientação, pela motivação durante o processo de pesquisa, e por fortalecer minha dedicação ao trabalho por meio da poesia em suas palavras.

À minha mãe, Irani dos Santos Alves, por tudo que já passamos juntas. E esta frase já diz tudo, no entanto, a esta mulher eu não me canso de agradecer por sempre ter acreditado em mim e apostado todos os seus esforços para que hoje eu estivesse aqui, realizando um sonho que não é só meu, que também é dela. Mãe, eu te amo.

Ao meu namorado e parceiro de todas as horas, Ernesto Engel Oliveira de Souza, que me apoia e me incentiva em cada fase nova da minha vida desde que nos conhecemos, a minha entrada na Universidade de Brasília foi uma delas, e devo também a ele mais essa conquista do início da minha trajetória acadêmica.

Às professoras do Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, pelos ensinamentos e contribuições para minha formação.

À Luciana de Maya Ricardo, Edenise de Souza e Ronaldo Medeiros dos Santos pelas entrevistas e disponibilidade de acesso.

À Silvia Regina Viola de Castro, pela gentileza e pelas cópias dos documentos referentes ao Museu Vivo da Memória Candanga.

A Fernando Campos, pela filmagem e edição dos vídeos.

À Natasha Buarque, pela colaboração na concepção do fluxograma do percurso expositivo da exposição “Poeira, Lona e Concreto”.

À Aline Yuko Inatomi, pela paciência, esclarecimento de dúvidas sobre formatação, e pela revisão do trabalho.

*“Amar o perdido
deixa confundido
este coração.*

*Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.*

*As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.*

*Mas as coisas findas
muito mais que lindas
essas ficarão”*

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

Esta monografia é o resultado de uma análise sobre a exposição de longa duração “Poeira, Lona e Concreto” do Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília/DF. Realiza, inicialmente, um estudo acerca da composição da linguagem e do sentido nas exposições museológicas. Em seguida, apresenta a história do antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, seu tombamento e sua transformação em museu, o Museu Vivo da Memória Candanga. Por fim, analisa a referida exposição a partir de três eixos de análise, quais sejam: a produção do sentido, a distribuição do sentido e a realização do sentido. A presente pesquisa confirma que o sentido pretendido com a exposição “Poeira, Lona e Concreto” é o sentido obtido, mesmo tendo identificado elementos de descontinuidade na narrativa durante o percurso expositivo. Reitera, igualmente, a importância do profissional da área de Museologia nessas instituições.

Palavras-chave: Exposições museológicas. Linguagem expositiva. Recursos expositivos. Museu Vivo da Memória Candanga. Brasília.

ABSTRACT

This monograph is the result of an analysis about the long duration exposition “Poeira, Lona e Concreto” of the Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília/DF. It performs, initially, a study about the composition of the language and the sense in museological expositions. Then, it presents the history of the ancient Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, its tipping and transformation in museum, the Museu Vivo da Memória Candanga. Finally, it analyses the present exposition from three axels of analysis, namely: the production of sense, the distribution of sense and the realization of sense. The present research confirms that the sense intended with the exposition “Poeira, Lona e Concreto” is the sense obtained, even if discontinuity elements have been identified in the narrative during the expositive route. It reiterates, likewise, the importance of the professional of the Museology area in these institutions.

Keywords: Museological expositions. Expositive language. Expositive resources. Museu Vivo da Memória Candanga. Brasília.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Processo de musealização.....	21
Figura 2 - Candangos chegando à Cidade Livre.....	37
Figura 3 - Comércio na Cidade Livre (I).....	37
Figura 4 - Comércio na Cidade Livre (II).....	37
Figura 5 - Sede do I.A.P.I. no HJKO.....	39
Figura 6 - HJKO.....	39
Figura 7 - Casinha Vermelha, Casinha Azul, Casinha Amarela, Casinha Marrom e Casinha Verde.....	43
Figura 8 - Percurso expositivo.....	58
Figura 9 - Fotografia do transporte dos Candangos.....	63
Figura 10 - Módulo 1: Projetos de Mudança.....	65
Figura 11 - Módulo 2: Planos e Pilotos.....	67
Figura 12 - Módulo 2: Prancheta.....	68
Figura 13 - Módulo 3: Novacap.....	69
Figura 14 - Módulo 3: Máquina de escrever.....	69
Figura 15 - Fotografia JK.....	70
Figura 16 - Módulo 4: Marco Zero.....	71
Figura 17 - Teodolito.....	71
Figura 18 - Módulo 5: Cidade em Construção.....	73
Figura 19 - Módulo 6: Operários em Construção.....	74
Figura 20 - Cenografia 1.....	75
Figura 21 - Cenografia (I).....	76
Figura 22 - Cenografia (II)	76
Figura 23 - Módulo 7: Candangos/Cenografia 3.....	78
Figura 24 - Foto Candango (I).....	78
Figura 25 - Foto Candango (II).....	78
Figura 26 - Módulo 8: Cidade Livre fotos.....	79
Figura 27 - Módulo 8: Barbearia/Cenografia 5.....	79
Figura 28 - Módulo 8: Cadeira de barbeiro.....	80
Figura 29 - Módulo 8: Cidade Livre barbearia.....	80
Figura 30 - Fotografia da Cidade Livre.....	80
Figura 31 - Módulo 9: HJKO/Escritório Médico.....	81

Figura 32 - Cadeira de engraxate.....	82
Figura 33 - Módulo 10: Brasília Palace Hotel.....	83
Figura 34 - Painei Athos original.....	84
Figura 35 - Módulo 10: Painei Athos.....	84
Figura 36 - Módulo 10: Lambe-lambe.....	85
Figura 37 - Módulo 10: Laboratório de fotos.....	85
Figura 38 - Módulo 10: Painei.....	85
Figura 39 - Módulo 11: Texto.....	86
Figura 40 - Módulo 12: Painei 1.....	87
Figura 41 - Módulo 12: Painei 2.....	87
Figura 42 - Módulo 12: Painei 3.....	87
Figura 43 - Módulo 12: Vestidos.....	87

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

DePHA	Departamento de Patrimônio Histórico de Artístico
DF	Distrito Federal
GDF	Governo do Distrito Federal
HJKO	Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira
IAPÍ	Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários
IAPAS	Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social
ICOM	Comitê Internacional de Museus
ICOFOM	Comitê Internacional de Museologia
JK	Juscelino Kubitschek
MAB	Museu de Arte de Brasília
MVMC	Museu Vivo da Memória Candanga
Novacap	Companhia de Urbanização da Nova Capital
Secult-DF	Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	14
--------------------------	-----------

CAPÍTULO I - Museu: exposições e linguagem

1 Museu: Origem e definição.....	16
<i>1.1 Museologia.....</i>	<i>19</i>
<i>1.1.1 Musealização.....</i>	<i>20</i>
<i>1.2 Comunicação Museológica.....</i>	<i>22</i>
<i>1.2.1 A Comunicação nos museus.....</i>	<i>23</i>
<i>1.3 Exposições em Museus: produção, distribuição e realização do sentido.....</i>	<i>25</i>
<i>1.3.1 Museografia e Expografia.....</i>	<i>27</i>
<i>1.4 Linguagem expositiva.....</i>	<i>28</i>
<i>1.4.1 Recursos expositivos e as diferentes linguagens em uma exposição museológica....</i>	<i>29</i>
<i>1.4.2 A exposição como linguagem.....</i>	<i>32</i>

CAPÍTULO II - De Hospital a Museu Vivo: uma trajetória semântica

2 A construção da nova capital: um breve histórico sobre os Candangos e a Cidade Livre.....	36
<i>2.1 Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO).....</i>	<i>38</i>
<i>2.2 O processo de tombamento do espaço.....</i>	<i>40</i>
<i>2.2.1 Museu Vivo da Memória Candanga (MVMC).....</i>	<i>41</i>
<i>2.2.1.1 Oficinas do Saber Fazer.....</i>	<i>44</i>
<i>2.2.1.2 Programa “Viva o Museu”.....</i>	<i>45</i>
<i>2.2.1.3 Exposições.....</i>	<i>46</i>
<i>2.2.2 “Poeira, Lona e Concreto”.....</i>	<i>47</i>
<i>2.2.2.1 Processo de Reformulação da exposição “Poeira, Lona e Concreto”.....</i>	<i>50</i>

Capítulo III - “Poeira, Lona e Concreto”: a exposição como linguagem

3 “No Movimento dos sentidos”.....	57
<i>3.1 Percurso expositivo.....</i>	<i>57</i>
<i>3.2 A Produção do sentido.....</i>	<i>58</i>

3.3 A Distribuição do Sentido.....	62
3.3.1 Abertura.....	63
3.3.1.1 Módulo nº 1: Projetos de Mudança.....	65
3.3.1.2 Módulo nº 2: Planos e Pilotos.....	66
3.3.1.3 Módulo nº 3: Novacap.....	69
3.3.1.4 Módulo nº 4: Marco Zero.....	70
3.3.1.5 Módulo nº 5: Cidade em construção.....	73
3.3.1.6 Módulo nº 6: Operários em construção.....	74
3.3.1.7 Módulo nº 7: Candangos.....	75
3.3.1.8 Módulo nº 8: Cidade Livre.....	79
3.3.1.9 Módulo nº 9: Hospital Juscelino Kubitschek (HJKO).....	81
3.3.1.10 Módulo nº 10: Brasília Palace Hotel.....	82
3.3.1.11 Módulo nº 11: Fotógrafos.....	84
3.3.1.12 Módulo nº 12: Inauguração.....	86
3.4 A realização do sentido.....	89

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS.....	97
-------------------------	-----------

ANEXO A - Convite da inauguração do Museu Vivo da Memória Candanga.....	103
ANEXO B1 - Entrevista com Luciana de Maya Ricardo.....	105
ANEXO B2 - Carta de cessão de direitos sobre o depoimento oral.....	119
ANEXO C1 - Entrevista com Edenise de Souza.....	120
ANEXO C2 - Carta de cessão de direitos sobre o depoimento oral.....	134
ANEXO D1 - Entrevista com Ronaldo Medeiro dos Santos.....	135
ANEXO D2 - Carta de cessão de direitos sobre o depoimento oral.....	142
ANEXO E – CD do percurso expositivo.....	143

APRESENTAÇÃO

O tema de trabalho desta pesquisa foi inspirado no artigo "Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos", de Tereza Scheiner (2003, n. 4-5), onde a autora propõe que as exposições museológicas sejam reconhecidas por meio dos sentidos. A partir dessa leitura, surgiu o interesse de entender melhor como se dá a linguagem nas exposições museológicas por meio de um estudo mais detalhado.

Após uma reflexão sobre o assunto chegou-se a conclusão que para adentrarmos no universo da linguagem expositiva e propor uma discussão plausível sobre o tema, que é tão vasto, deveríamos, primeiramente, estudar a composição dessa linguagem nas exposições museológicas de maneira minuciosa. Nesse momento, tendo em vista o reconhecimento das exposições proposto por Scheiner, decidiu-se que melhor seria iniciar esse estudo, por analisar a exposição museológica a partir dos seus detalhes, ou seja, a partir dos seus recursos expositivos.

Contudo, para que essa análise pudesse se materializar seria preciso aplicá-la a uma base empírica. Nesse sentido foi necessário realizar um levantamento dos museus do Distrito Federal que traziam consigo uma exposição de longa duração, visto que essa pesquisa necessitaria que a exposição a ser analisada tivesse uma relação de sentido com o seu museu. Por meio desse levantamento, e entre idas e vindas à procura de um museu que fosse também uma instituição aberta e disponível para essa tipologia de pesquisa, decidiu-se por analisar a exposição “Poeira, Lona e Concreto” do Museu Vivo da Memória Candanga (MVMC).

Nesse sentido buscou-se analisar a exposição de longa duração “Poeira, Lona e Concreto” do MVMC, entre março e junho do ano de 2014, e como os seus recursos expositivos constroem/dão sentido à narrativa do Museu. Dessa forma este trabalho prevê, no primeiro momento, apresentar ao leitor uma base de definições e reflexões, para que seja possível relacionar museu e exposição junto à linguagem expositiva, no segundo momento visa apresentar o MVMC e a exposição “Poeira, Lona e Concreto”, e por fim analisar os recursos expositivos junto à documentação visando identificar o sentido pretendido e o obtido pela exposição a respeito da narrativa do Museu.

Cada momento foi pensado de acordo com os objetivos específicos, ou seja, o trabalho foi dividido em três capítulos, que representam respectivamente os momentos citados acima, e que por meio deles foi possível alcançar o objetivo geral desta pesquisa, que é analisar a exposição “Poeira, Lona e Concreto” do MVMC dentro da perspectiva prevista.

No primeiro capítulo o trabalho apresenta ao leitor um caminho a ser percorrido pelas definições e reflexões dos termos utilizados nesta pesquisa, com a intenção de introduzi-lo ao universo dos museus, das exposições, da linguagem e dos sentidos. Dessa forma o capítulo se inicia pela definição de museu e pelos termos advindos da área de Museologia que o envolvem. Em sequencia, abordamos a comunicação museológica e as exposições em museus como uma das partes mais relevantes desse processo, e em seguida buscou-se refletir sobre as definições de linguagem, e com a ajuda de alguns autores, associá-la a linguagem das exposições museológicas. O campo referente ao sentido está relacionado, neste capítulo, a linguagem expositiva adequada para determinadas narrativas museológicas, visto que este trabalho acredita que a linguagem expositiva é composta por recursos expositivos que são capazes de construir sentido para a narrativa do museu.

No segundo capítulo o trabalho apresenta a sua base empírica, neste caso, que se inicia desde a concepção do MVMC, visto que a exposição a ser analisada é uma exposição de longa duração, que segundo Herreman (2004, p. 100) são exposições que trazem com elas a história e o tema principal do museu, a sua narrativa. Em seguida o trabalho propõe uma reflexão sobre a concepção e montagem da exposição “Poeira, Lona e Concreto”, de maneira a proporcionar ao leitor uma noção mais ampla de como se deu esse processo.

No terceiro capítulo buscou-se analisar a exposição “Poeira, Lona e Concreto” como uma obra em si, como uma forma de linguagem, composta por recursos expositivos capazes de construir sentido para a narrativa do MVMC. Contudo este capítulo se debruça sobre a dimensão do *sentido*, se distanciando da dimensão da *significação*, visto que o sentido para a narrativa do museu é construído pelo próprio museu e a sua *significação* por parte do público. Dessa forma, o capítulo analisa a construção de sentido para a narrativa do MVMC por meio da exposição “Poeira, Lona e Concreto” organizado em quatro momentos: apresentação do percurso expositivo, a produção do sentido, a circulação/distribuição do sentido no espaço e por fim a realização do sentido.

O último capítulo foi construído a partir dos conteúdos abordados nos capítulos anteriores e tem como propósito concluir a análise sobre o sentido pretendido e o sentido realmente obtido pela exposição “Poeira, Lona e Concreto” para a narrativa do MVMC. Dessa forma o trabalho espera responder a pergunta que moveu esta pesquisa: a exposição “Poeira, Lona e Concreto”, por meio dos seus recursos expositivos, constrói/dá sentido à narrativa do Museu Vivo da Memória Candanga?

CAPÍTULO I

Museu: exposições e linguagem

1 Museu: Origem e definição

Para iniciar o conteúdo a que essa pesquisa se refere, este trabalho fará um breve histórico sobre a origem do Museu. Para isso, o trabalho se utilizará do conceito de Ana Lúcia Siaines de Castro (2009, p.37), quando propõe que “o significado de museu reparte-se em um mundo multifacetado de feições nucleares, fundadoras de várias inserções no mundo material e simbólico da evolução humana”. Castro divide a origem do Museu em três feições: *feição mitológica*, *feição enciclopédica* e *feição institucional*.

A *feição mitológica* se relaciona à Grécia antiga, onde a palavra museu deriva do termo "*mouseion*", Templo das Musas, filhas de Zeus e Mnemosyne, deusa da memória (CASTRO, 2009, p. 37). O local era reservado à contemplação e aos estudos científicos, literários e artísticos (JULIÃO, 2006, p. 20). Essa origem se estende a Museu, filho de Orfeu, poeta e músico grego das divindades, cujo nome foi inspirado no Templo das Musas (CASTRO, 2009, p. 37). Em relação ao mito de Museu, filho de Orfeu, Guimarães e Barbanti, explicam:

estamos aqui em outra modalidade da identidade e ação do Museu: Museu recompilou as obras do pai. Isto é, museu repropõe a ação civilizadora de Orfeu (a lira que amansa os animais) que depois com sua civilidade e olhar curioso e destacante, retira seu amor (Eurídice), da região dos mortos, da inferioridade, transformando-a a seguir numa congelante (estátua), em objeto símbolo da inteligência (sal). Finalmente Museu recompila, reordena, recupera o espalhamento da poesia das coisas, isto é, a matriz da ação (poiéo-fazer) em cada coisa ou ainda o que determina o modo de ação de cada coisa no mundo! (GUIMARÃES; BARBANTI, 1991, p. 8, apud CURY, p. 21).

Esse conceito associa-se ao abordado por Marília Xavier Cury na obra “Exposição: concepção, montagem e avaliação”. Para Cury (2005, p. 22) o museu a que se refere “não é o lugar do templo das musas, que gerou o conceito de museu como um depósito de coisas, e sim um museu que pensa no sentido das coisas no mundo e na vida, que (re) elabora constantemente sua *missão poética*”.

Mouseion, também é o termo que o historiador Estrabão emprega para referir-se a um centro interdisciplinar de cultura e patrimônio que existiu em Alexandria no século I a. C. (GONÇALVES, 2004, p.13). O *mouseion* de Alexandria além de abrigar diversas coleções, “dispunha de biblioteca, anfiteatro, observatório, salas de trabalho, refeitório, jardim botânico

e zoológico” (SUANO, 1986, p.11). O *mouseion* alexandrino, segundo Castro (2009, p.38), nasce com a “finalidade de acolher, preservar e dominar o saber enciclopédico, qual seja, discutir e preservar tudo sobre religião, mitologia, filosofia, medicina, zoologia, geografia, dentre as áreas de conhecimento da época”. Aqui se faz a *feição enciclopédica* da origem de museu.

A *feição institucionalizada* de museu se estabelece ao fim do século XVIII e é com ela, na conjugação de pilares sociais, políticos e econômicos, que se completa a acepção moderna de museu (CASTRO, 2009, p.41). “Os museus são as instituições responsáveis por objetos e coleções e tem sua origem no colecionismo” (CURY, 2011, p. 1015). Segundo Castro:

o hábito de colecionar e organizar objetos tem raízes profundas e remotas no homem. (...) Fosse por prestígio social, valor mágico ou material de pesquisa, as categorias que estruturavam as coleções dependiam do contexto a qual estavam inseridas. Os romanos que se notabilizaram como grandes colecionadores demonstravam seu poderio por meio da pilhagem de objetos valiosos trazidos de povos submetidos (CASTRO, 2009, p. 45).

Segundo Marlene Suano (1986, p.13) foram construídos até anexos aos Palácios para comportar as coleções. Nesse sentido a prática de colecionar objetos valiosos se transforma em uma espécie de competição que elevava cada vez mais o preço dos objetos. Dessa forma o colecionismo entre os romanos passa a ser mercantilizado ao introduzirem as réplicas e cópias de obras de arte (CASTRO, 2009, p.45).

Naquela época o Imperador Marco Agripa chegou a dizer em alguns de seus discursos que as obras de arte seriam bens públicos. Entretanto ainda havia restrição ao acesso das coleções e obras de arte, somente políticos, líderes religiosos e nobres tinham permissão para apreciar os objetos valiosos. Cabia ao restante da população aguardar os cortejos triunfais dos vencedores, se quisessem contemplar as obras. (CASTRO, 2009, p.45).

Com base nesse estudo foi nesse momento, com a valorização da prática do colecionismo e com o crescimento do mercado de arte, seguido do interesse da sociedade, que se iniciou o processo de institucionalização do museu.

Castro (2009, p. 44) acredita que o museu seria a resultante institucionalizada da prática do colecionismo, avaliada por estudiosos como Moles (1989) e Baudrillard, tão antiga quanto o homem, mesmo que seu significado se altere dependendo do contexto psicossocial a que estava vinculado.

Para Cornelius Castoriadis (1982, p. 159), “instituição é uma rede simbólica, socialmente sancionada, onde se combinam em proporções e em relações variáveis um

componente funcional e um componente imaginário”. Castoriadis defende o fato de a instituição ser idealizada pelo imaginário social e materializada pela alienação que existe nesse imaginário.

Castro (2009, p. 43) diz que “O conceito de instituição inscreve-se como instrumento de análise das contradições sociais”. A autora explica essa ideia baseando-se no fato da ocorrência institucional se manifestar por meio de comportamentos e modos de pensamento, oriundos de uma psicologia individual, mas, sobretudo, coletiva e grupal, que se diferenciam das atividades de produção.

Segundo a definição oficial apresentada pelos Estatutos do Comitê Internacional de Museus (ICOM), adotada durante a 21ª Conferência Geral, em Viena, Áustria, em 2007, museu é toda:

instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e seu ambiente para fins de educação, estudo e diversão (ICOM, 2007, tradução nossa).

Essa definição, segundo Carreño, foi inspirada na lei 16/1985, de 25 de junho, do Patrimônio histórico Espanhol (CARREÑO, 2004, p.12), que diz:

são museus, as instituições de caráter permanente que adquirem, conservam, investigam, comunicam e exibem para fins de estudo, educação e contemplação conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico e técnico ou de qualquer outra natureza cultural (lei 16/1985, tít. 7, cap. II, art. 59.1 apud CARREÑO, tradução nossa).

Tereza Scheiner (2003, n. 4-5) chama atenção para uma nova Teoria do Museu, “onde este é pensado não mais apenas como instituição (no sentido organizacional), mas a partir de sua natureza fenomênica e da sua pluralidade enquanto representação”. Segundo a autora o caráter fenomênico do museu está associado à possibilidade de cada indivíduo perceber o museu através da sua experiência de mundo, levando em consideração a relação que cada um deles estabelece com o real complexo. Para Scheiner:

museu é portanto uma poderosa construção sógnica que se constitui e institui a partir de percepções identitárias, utilizando os jogos de memória e expressando-se sob as mais diferentes formas, no tempo e no espaço. E, se a percepção é o fundo pelo qual todos os atos se destacam, o mundo, mais que o objeto, é o meio natural e campo de todos os pensamentos e percepções. E o que importa é o sentido que aparece na intersecção destas experiências (SCHEINER, 2003, n. 4-5).

O trabalho aqui descrito baseia-se nessa concepção, abordada por Scheiner, onde o museu funciona como um promotor de experiências geradoras de sentidos. Dessa forma este

trabalho busca compreender como a exposição, através dos seus componentes, constrói sentidos para a narrativa criada pelo museu. A análise a ser realizada nesta pesquisa tomará como base os conceitos da área de museologia, dessa forma se faz necessário à reflexão sobre alguns termos e conceitos que envolvem esta área.

1.1 Museologia

Seguido da origem e definição dos museus, partimos agora para a grande área onde se concentra os estudos relacionados a essa instituição. A reflexão proposital sobre a museologia precede a compreensão de alguns de seus derivados, a serem tratados a seguir e fundamentais para o entendimento deste trabalho.

Gustavo Barroso (1951, p. 6) define a museologia como “o estudo científico de tudo que se refere aos museus no sentido de organizá-los, arrumá-los, conservá-los, dirigi-los, classificar e restaurar seus objetos”. Carreño cita Fernando de Salas López para definir a museologia:

museologia, diz ele, é considerada pelo ICOM como a ciência do museu: estuda sua história, razão de ser, papel na sociedade, sistemas de pesquisa, educação e organização, relação com o ambiente físico, a classificação de diferentes tipos de museus e os sistemas de estudo das culturas. (LÓPEZ apud CARREÑO, 2004, p. 47, tradução nossa).

Para Cury (2005, p.29) a museologia é entendida como uma ciência aplicada, onde sua cientificidade ainda está sendo construída. Peter Van Mensch fez um estudo onde pontuou a construção do objeto de estudo da museologia, baseando-se em literaturas anteriores e posteriores a criação oficial do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), em 1977. A partir do estudo feito por Mensch surgem diferentes perspectivas sobre a produção teórica da museologia:

- a - A museologia como o estudo da finalidade e organização dos museus;
- b - A museologia como o estudo da implementação e integração de um certo conjunto de atividades, visando à preservação e uso da herança cultural e natural:
 - 1. dentro do contexto da instituição museu
 - 2. independente de qualquer instituição
- c - A museologia como o estudo:
 - 1. dos objetos museológicos
 - 2. da musealidade como uma qualidade distintiva dos objetos de museu.
- d - A museologia como o estudo de uma relação específica entre homem e realidade (MENSCH, 1994, p. 3).

“A última abordagem determinou a formulação da definição de museologia adotada internacionalmente” (CURY, 2005, p.29). Essa abordagem foi proposta por Waldisa Russio Guarnieri, em que a nomeou de “fato museal”, baseando-se no fato social de Durkheim¹.

De acordo com Luciana Menezes de Carvalho (2011, p. 152), quando Rússio Guarnieri dialoga com Durkheim, infere-se que “o museu, enquanto fato museal, possui existência própria e uma “força coercitiva”, distinguindo-se dos demais fenômenos sociais, construído na interface entre o individual e o coletivo, sendo de estudo específico do campo Museologia”.

Dessa forma é possível concluir que a Museologia é uma ciência, cujo objeto de estudo “é a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da Realidade a qual o homem pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa em um espaço institucionalizado, ou o museu” (GUARNIERI, 2010, p. 204).

É nesse sentido que o trabalho traz uma breve reflexão sobre o conceito de museologia. Pelo fato de seu objeto de estudo ser a relação do homem (público) com a realidade (objeto) dentro de um espaço institucional, o museu. E essa relação acontece mais precisamente na exposição. Portanto a reflexão sobre a produção teórica da área de museologia é relevante para entendermos o tema proposto por este trabalho.

1.1.1 Musealização

Para entender a relação que há entre o museu e os seus objetos é primordial o entendimento do processo de musealização. Para começar gostaria de recapitular o mito de Museu, filho de Orfeu, que segundo Cury (2005, p. 21-22), tinha “o poder de ver a poesia das coisas e de resgata-las em sua plenitude, seja recolhendo-as, seja reordenando o seu sentido poético”.

Nesse sentido, Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 59) defende que “o ser humano tem retirado formas do seu cotidiano, elegendo-as como peças para os museus, compondo tipos formadores de série, fenômeno aqui identificado como musealização”.

¹ “É fato social toda maneira de fazer, fixada ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior; ou ainda, toda maneira de fazer que é geral na extensão de uma sociedade dada e, ao mesmo tempo, possui uma existência própria, independente de suas manifestações individuais” (DURKHEIM, 2007, p.13).

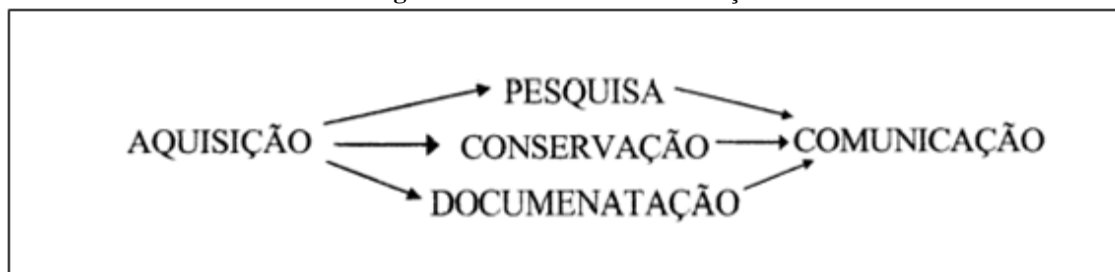
De acordo com Jaques Le Goff (2003, p.525), não sobrevive o conjunto de tudo aquilo que existiu no passado, mas sim escolhas efetuadas pelas forças do desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade.

As peças retiradas do cotidiano e transferidas para o museu passam a ser alvo de um “olhar museológico”. A musealização se inicia a partir da valorização seletiva e continua no conjunto de ações que visa à transformação do objeto em documento e sua comunicação (CURY, 2005, p. 25).

A importância de transformar o objeto em documento é que, antes de mais nada, o documento “é o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história da época, da sociedade que o produziram, [...] o documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente” (LE GOFF, 2003, p.538).

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1994, p. 31-32) acredita que a transformação do objeto em documento é o eixo da musealização. Entretanto, a musealização é um processo técnico que tem a documentação como apenas uma de suas ações. Nesse sentido Cury apresenta graficamente o processo de musealização, como mostra a figura 1:

Figura 1 - Processo de musealização



Fonte: CURY, Marília Xavier. **Exposições: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 26.

Com base neste gráfico, é possível perceber que o processo de musealização se inicia com a aquisição, depois passa por uma pesquisa sobre as informações intrínsecas e extrínsecas² do objeto. Devido à pesquisa é possível ser feita a conservação, com base nos materiais diagnosticados, e depois a documentação. Essas ações precedem a da comunicação, pois preparam o objeto para o contato com o público.

No que interessa a este trabalho, segundo Cury, a exposição, forma particular de comunicação museológica, também acontece por uma seleção que envolve valores. “Os objetos selecionados para uma exposição são, na verdade escolhidos (valorados) duas vezes: a

² Ver FERREZ, Helena Dodd. **Documentação museológica: Teoria para uma boa prática**. In: Cadernos de ensaios, nº2 Estudos de museologia, Rio de Janeiro, Minc/Iphan, 1994 p, 64-67.

primeira para integrar o acervo da instituição (ou *in situ*) e a segunda para associar-se a outros objetos – também escolhidos – para serem expostos ao público” (CURY, 2005, p. 26).

1.2 Comunicação Museológica

Para tratar de comunicação museológica é necessário um breve estudo sobre a comunicação propriamente dita. Devido a isto, o trabalho traz diferentes perspectivas sobre a definição de comunicação, que contribuirão para a compreensão dessa área e associação à área museológica.

De acordo com Bordenave há duas maneiras de definir o que é uma coisa, enumerar os elementos que a compõe ou indicar para que serve. No caso da comunicação "serve para que as pessoas se relacionem entre si, transformando-se mutuamente e a realidade que os rodeia" (BORDENAVE, 1997, p.36). Segundo o autor os elementos básicos da comunicação são:

- a *realidade* ou *situação* onde ela se realiza e sobre a qual tem um efeito transformador;
- os *interlocutores* que dela participam;
- os *conteúdos* ou *mensagens* que elas compartilham;
- os *signos* que elas utilizam para representá-los;
- os *meios* que empregam para transmiti-los; (BORDENAVE, 1997, p.40).

Segundo Luiz Martino (2010. p.12.) o significado de comunicação tem vários sentidos, sendo o diálogo entre duas pessoas, emissor e receptor, o que mais prontamente entendemos como comunicação. Entretanto o fenômeno não se restringe apenas a comunicação entre pessoas, se estende a comunicação entre animais, entre aparelhos eletrônicos, comunicação visual e por gestos.

Para José Roberto Whitaker Penteado (2001, p. 1) a comunicação humana, "através da compreensão, põe ideias em comum. Seu grande objetivo é o entendimento entre os homens. Para que exista entendimento é necessário que se compreendam mutuamente indivíduos que se comunicam”.

Adair Caetano Peruzzolo (1972, p.34) define a comunicação como um fenômeno social, onde duas ou mais pessoas, na presença uma da outra, estabelecem um contato. Para o autor, o contato é um acontecimento social e quando leva uma mensagem de uma pessoa para outra é comunicação.

Penteado afirma que o processo de comunicação humana se completa com a compreensão, entretanto, a compreensão não quer dizer "acordo" entre as partes, mas sim, que houve entendimento de forma inteligível. Dessa forma é possível compreender uma ideia sem concordar com ela. Assim, o processo de comunicação humana se completa com o intercâmbio dos significados, quando alcança a compreensão, através de símbolos, pois a "comunicação humana transcende o mundo das palavras e penetra o mundo da linguagem" (PENTEADO, 2001, p. 2).

O processo da comunicação humana envolve um transmissor, um receptor e uma mensagem. Entretanto, segundo Penteado, só é mensagem aquilo é percebido pela inteligência, por exemplo: uma pessoa que não fala e nem entende japonês, uma mensagem em japonês para ela seria inútil, pois não haveria compreensão. "Desta forma pode-se concluir que é a linguagem em comum, que empresta significado à mensagem, compreendendo-se por linguagem, tudo o que serve a comunicação humana: palavras, sons, gestos, sinais, símbolos, etc" (PENTEADO, 2001. p.6).

1.2.1 A Comunicação nos museus

Com as definições de comunicação apresentadas neste trabalho é possível notar que há comunicação em diversos lugares a todo o momento e que dependemos dela para conviver em sociedade. Dessa forma, não poderia ser diferente dentro dos museus. Cury (2005, p. 9) salienta que “se a primeira função da instituição museu foi coletar artefatos culturais, e a segunda, pesquisá-los, contemporaneamente sua função principal é a de comunicação”.

Denise Coelho Studart (2006, p.105) destaca que a função comunicativa do museu cada vez mais aparece como uma função essencial. Segundo a autora a função comunicativa do museu se inicia com a imagem da instituição, que é passada para a sociedade. Nesse aspecto é relevante destacar a importância do museu definir a sua imagem, como ele quer ser visto pela sociedade.

O museu como uma instituição, levando em consideração a definição de instituição abordada por Castoriadis – uma rede simbólica, socialmente sancionada - necessita se comunicar para cumprir desde já o seu papel institucional, tendo em vista a comunicação da sociedade com o conceito do museu instituição a ser sancionado. Pois antes de qualquer outra definição o museu é uma instituição a serviço da sociedade.

Além disso, segundo Fausto Henrique dos Santos (2000, p. 100) “os museus podem ser considerados, também, como comunicadores em potencial devido a sua condição precípua de recolher, preservar, estudar, guardar e expor objetos no contexto em que eles foram produzidos com objetos sociais, políticos, econômicos e culturais”.

Contudo, para Castro, o museu pode ser pensado como agente comunicador emissor de informação. Para isso, o museu deve contar com teóricos que formulam o conceito e o objeto da museologia identificando o museu inserido em um mundo em transformação, provocando ações que desenvolvam a função social dos museus³ (CASTRO, 2009, p.127).

Partindo agora do conceito de Guarnieri, quando propõe que a museologia é o estudo do *fato museal* – relação do homem com o objeto em um cenário institucionalizado, o museu – vimos que a relevância desse estudo está na “relação”, ou seja, na comunicação que há entre o objeto musealizado e o visitante.

Segundo Cury essa comunicação é antes de mais nada comunicação de sentidos, dos sentidos patrimoniais com vista a resignificação. “Então quando o museu se coloca como cenário para o Homem e o Objeto, está propondo uma discussão pública sobre o sentido daquele Objeto patrimonial musealizado” (CURY, 2004, p. 90).

Nesse caso, no que interessa a este trabalho, Cury propõe que o sentido do objeto musealizado é dado pelo contexto, ou seja, pelo o museu. É dessa forma que este trabalho busca entender como a exposição, levando em consideração os seus recursos expositivos, dão sentido ao discurso (narrativa) do museu.

Nesse sentido, o museu tem como base a comunicação museológica, que age dentro e fora do museu. No ambiente externo a comunicação nos museus tem a intenção de divulgar a instituição, busca a aproximação do público, já no ambiente interno a comunicação se manifesta através da narrativa, do discurso museológico e para isso necessita de alguns objetos de comunicação.

Para cumprir seu papel de agente comunicador o museu conta com diversas formas de comunicação. Santos (2000, p. 126 e 127) define que os objetos de comunicação de um museu são: sinalização, prédio, acervo, pessoal, bilhete de entrada, convite, folheto, folder, catálogo, jornais e revistas⁴. Para Cury:

³ Ver TORAL, Hernan Crespo. Seminário Regional da Unesco sobre a Fundação Educativa dos Museus, Rio de Janeiro, 1958. In: ARAUJO, M. M.; BRUNO, M. C. O. (Org.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995, p. 8-10.

⁴ Para saber mais sobre cada objeto de comunicação ver SANTOS, Fausto Henrique dos. **Metodologia aplicada em museus**. São Paulo. Ed. Mackenzie, 2000.

desse ponto de vista, apesar da importância dos catálogos, cursos, palestras etc., a principal forma de comunicação museológica é a exposição, ocasião em que o público tem a possibilidade de compreender o processo de musealização, de ter contato com o passado da humanidade e construir seu lugar no mundo. (CURY, 2005, p.9).

“Portanto, a comunicação desenvolvida em museus deve ser objeto de estudo em seus diversos aspectos como forma e sentido, significante e significado e, sobretudo, a ideia” (SANTOS, 2000, p.100). Este conceito, abordado por Santos, diz muito sobre o trabalho realizado nesta pesquisa.

Dessa forma, para Castro (2009, p.129), “a comunicação museológica pressupõe a mediação do objeto museal, que ao abandonar sua funcionalidade original, converte-se em signo comunicacional e informacional”. Para fins deste estudo a mediação do objeto museal, que ocorre na comunicação museológica, é possível devido à linguagem utilizada na exposição.

1.3 Exposições em Museus: produção, distribuição e realização do sentido

O estudo da produção, distribuição e realização do sentido nas exposições em museus é o tema central desta pesquisa, pois este trabalho compreende a exposição como o ambiente de construção da narrativa museológica. É por meio da exposição que o museu trabalha o seu discurso, utilizando-se de recursos expositivos que o identificam, dando sentido a narrativa, e antes de qualquer coisa, fazem com que o público possa identificar o museu a partir da exposição.

Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves museu e exposição estão ligados à própria história humana, dando testemunhos significativos da cultura da humanidade. “Em todos os momentos, e em todo lugar, a exposição aparece como pressuposto-chave da ideia de museu, é o meio pelo qual são reunidos e resgatados objetos carregados de informação cultural para uma recepção determinada” (GONÇALVES, 2004, p. 14).

De acordo com o estudo feito até o momento é possível observar que pensar o museu é também pensar a exposição. Desde o colecionismo, que originou o museu instituição, as mostras abertas ao público davam sentido à prática de colecionar. De lá para cá as exposições ganharam ainda mais ênfase dentro dos museus, transformando-se em seu principal meio de comunicação com público.

Castro (2009, p.129) apresenta que “em perspectiva sistêmica a exposição configura como meio de comunicação cuja finalidade envolve objetivos sociais, políticos, culturais, científicos ou mesmo de entretenimento”. Segundo a autora a exposição funciona também como um sistema de informação, na medida que a sua mensagem visa informar determinados temas para públicos de interesses diferentes, “estimulando associação de ideias e assimilação de conteúdos” (CASTRO, 2009, p.129).

A exposição, segundo Gonçalves (2004, p.18), “se funda na presença de objetos que fazem sentido, num espaço que os torna acessíveis aos sujeitos sociais. Ela funciona como espaço de representação”. Para Scheiner:

mais que a representação, o Museu será portanto criador de sentidos, na relação: dos sentidos que percolam essas sensações, atos e experiências. E é desses sentidos que o museu constrói o seu discurso, veiculado para a sociedade essencialmente através da exposição. (SCHEINER, 2003, n. 4-5).

Portanto a exposição pode ser considerada a voz do museu para a sociedade, é por meio dela que o museu comunica o seu discurso dentro de uma narrativa. Scheiner (2003, n. 4-5) salienta que “através das exposições, os museus elaboram uma narrativa cultural que os define e significa, enquanto agências de representação sócio-cultural”. A autora ainda relata que as exposições são como espelhos da sociedade funcionando como um elo de ligação entre o museu e as coisas da natureza e cultura do homem.

É nesse sentido que este trabalho busca compreender a construção de sentidos advindos do conjunto de elementos que compõem uma exposição. Dessa forma o objeto de estudo dessa pesquisa é a produção, distribuição e realização do sentido por meio do estudo de uma exposição museológica, pois:

é por meio dela que o Museu representa, analisa, compara, simula, constrói discursos específicos cujo principal objetivo é narrar, para a sociedade, as coisas do mundo e as coisas do homem. Desta forma, podemos entender cada exposição como uma representação de mundo de um determinado museu, num determinado momento (SCHEINER, 2003, n. 4-5).

Segundo Maria Esther Valente (2006, p. 113) a exposição não se limita a mostrar, mas indica também a forma de olhar. Para a autora o objeto museológico junto aos demais recursos expositivos são apresentados de forma a orientar o olhar do público visitante. Portanto:

á exposição corresponde uma intenção, em outras palavras, os meios de comunicação e da ação de linguagem, têm o objetivo de produzir um efeito. E com isso se quer dizer, também, que nenhuma exposição é neutra. Toda exposição tem

uma intenção, e a exposição tem que ser vista dessa forma (VALENTE, 2006, p. 113).

Roberto Conduru (2006, p. 65) entende a exposição de arte como uma obra em si, “como uma unidade construída com diferentes tipos de objeto, cujos significados estão além da mera soma dos mesmos”. Este trabalho acredita que a exposição museológica constitui uma obra em si, composta por diversos elementos que significam juntos a linguagem expositiva.

1.3.1 Museografia e Expografia

A museografia é o conjunto de técnicas que envolvem as atividades de produção do museu, tendo em vista aplicabilidade da museologia. Museografia, segundo Cury (2005, p. 27), “é o termo que engloba todas as ações práticas de um museu: planejamento, arquitetura e acessibilidade, documentação, conservação, exposição e educação”.

Segundo o guia Conceitos-chave de Museologia, editado por André Desvallées e François Mairesse com tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, a museografia é definida como:

a figura prática ou aplicada a museologia, isto é, o conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à salvaguarda (conservação preventiva, restauração e documentação) e à comunicação (exposição e educação). (Conceitos-chave de museologia, 2013, p. 58).

De acordo com o mesmo guia “a palavra “museografia”, em português (assim como *muséographie*, no francês), tende a ser usada, com frequência, para designar a arte da exposição” (Conceitos-chave de museologia, 2013, p.58). Entretanto em nota é alertado para o uso generalizado da palavra, pois no Brasil vários profissionais utilizam do termo expografia para designar as técnicas que envolvem a exposição, apenas uma das práticas que constituem a museografia.

A expografia como parte da museografia, “visa à pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiel na tradução de programas científicos de uma exposição” (DESVALLÉES, apud CURY, 2005, p. 27). É possível concluir, a princípio, que a expografia é entendida como o conjunto de técnicas utilizadas para organizar o espaço expositivo.

Contudo, a definição e a diferenciação desses termos ainda são bastante discutidos na área de museologia. Foi percebida uma confusão do uso dos termos tanto em Conceitos-chaves de museologia – corrigidos muitas vezes em nota pelos comentaristas – e também no livro “Entre Cenografias” de Gonçalves. A autora generaliza o termo museografia, utilizando-o para definir tanto as técnicas que aportam todo o museu como as específicas da exposição, que segundo a maioria das literaturas estudadas entendem como expografia.

1.4 *Linguagem expositiva*

Para que seja possível a reflexão a respeito da linguagem expositiva abordada nesta pesquisa é importante um breve estudo sobre a linguagem especificamente. Portanto o trabalho traz algumas perspectivas sobre a abordagem da linguagem.

Desde já iniciaremos com um conceito muito bem vindo a este trabalho. A autora Júlia Kristeva (1969, p. 15) defende que a pergunta “o que é linguagem?” pode e deve ser substituída por “Como é que a linguagem pode ser pensada?”. A autora relata que colocando dessa forma o problema, é possível fugir da obrigatoriedade de buscar a essência da linguagem, focando nas diversas formas como ela é pensada.

E é dessa maneira que o trabalho pretende abordar a linguagem, não trazendo seu significado de origem e nem sua definição propriamente dita, pois a linguagem é trabalhada de formas distintas em diferentes disciplinas. Portanto este trabalho busca agregar linguagem ao pensamento museológico.

A linguagem é usada por cada ser, todos sabem usar a linguagem, ela é aprendida espontaneamente. Para utilizar a linguagem não é preciso ser alfabetizado, ter nível de escolaridade ou algo assim, todas as pessoas se utilizam da linguagem para se comunicar. No entanto ao perguntar o que é linguagem nunca virá uma resposta simples (MARCONDES, 2009, p. 9).

Segundo Kristeva (1988, p. 18) a linguagem é o elemento da comunicação, “não há sociedade sem linguagem, tal como não há sociedade sem comunicação”. Entretanto para Émile Benveniste (1988, p.286) a linguagem é muito mais que um instrumento da comunicação, pois antes de qualquer coisa é “na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito”. Nesse sentido, para Claudia Rosa Riofli (2009, p. 41), não é o caso de pensar que o homem tem a linguagem, mas sim que ele é feito por ela.

Em nota Kristeva descreve o que poderia ser a linguagem: “o sistema no qual e pelo qual alguém ordena o real, seu próprio corpo e suas funções sociais” (KRISTEVA, 1981, p.55, tradução nossa). Ainda segundo autora a prática da linguagem é:

objecto de uma ciência particular, matéria onde se fazem o sujeito e o seu conhecimento, a linguagem é antes de tudo mais uma *prática*. Prática quotidiana que preenche cada segundo da nossa vida, incluindo o tempo dos nossos sonhos, elocução e escrita, é uma função social que se manifesta e se conhece no seu exercício (KRISTEVA, 1988, p. 319).

Penteado considera que é linguagem toda comunicação que possa ser compreendida, de pessoa a pessoa. “A aquisição de conhecimentos sobre linguagem é parte integrante da Comunicação Humana, porque linguagem é comunicação e porque os limites da linguagem constituem os limites do conhecimento” (PENTEADO, 2001, p.31).

A linguagem segundo Peruzzolo (1972, p. 51) “é o conjunto de signos e regras por meio dos quais o homem processa a sua comunicação”. Como não há como viver em sociedade sem se comunicar, a autora ainda afirma que a linguagem é o principal instrumento da comunicação social.

Segundo Danilo Marcondes (2009, p.25) a função comunicacional da linguagem é a de falar algo para alguém com um determinado objetivo. Nesse sentido a exposição museológica utiliza da sua linguagem para se comunicar com o público com o objetivo de narrar o discurso do museu.

1.4.1 Recursos expositivos e as diferentes linguagens em uma exposição museológica

A exposição museológica pode vir a ser composta por diversas formas de linguagem que juntas formam uma só, a linguagem da exposição. O museu para compor a exposição se utiliza de diversos recursos expositivos advindos de outros campos do conhecimento, que por sua vez herdam a linguagem de seu campo de origem. A linguagem de comunicação da exposição para Scheiner (2006. p. 16) é composta desde o uso do espaço, das cores, das formas, ao uso dos objetos. A autora ainda define que:

para constituir sua linguagem especialíssima, a exposição importa ainda elementos específicos de outras linguagens e de outros campos do conhecimento, externos à Museologia: do campo tecnológico, os efeitos de som, luz e as linguagens virtuais; da arquitetura, da arte, do teatro e do design, a capacidade de conjugar forma, espaço, cor, tempo e movimento, criando conjuntos sígnicos de grande expressividade; das disciplinas científicas, o discurso do objeto”(SCHEINER, 2003, n. 4-5).

Segundo Daniella Rebouças da Silva (1999, p. 71) “a Museologia enquanto disciplina do conhecimento humano, deve utilizar o mundo das formas visuais para comunicar com o seu “público”, através das linguagens expositivas”. A autora relata que os museus têm dificuldades de explorar as qualidades que os objetos possuem e alerta que os objetos museológicos são dispensáveis como recursos expositivos servindo apenas para justificar sua própria existência. Nesse caso recorrem à linguagem verbal utilizando textos e etiquetas informativas (SILVA, 1999, p. 71).

A exposição museológica, desde a sua concepção a sua montagem, é pensada para oferecer uma experiência ao público. Cury cita John Dewey, que diz que esta se trata de uma *experiência de qualidade*. Segundo o autor uma experiência de qualidade é completa e consciente, integrada e delimitada, íntegra de maneira a alcançar a consumação (DEWEY apud CURY, 2005, p.43).

Nesse sentido uma experiência de qualidade acontece quando há uma interação total dos elementos que a constituem. Dessa forma, segundo Cury:

uma experiência em exposição que se pretenda de qualidade deve desenvolver-se em direção à consumação. Estar na exposição, caminhar por seu espaço, observar os objetos, apreender o seu conteúdo temático, apreciar os efeitos expográficos e sensoriais, observar, analisar, julgar, criticar, comparar, relacionar, lembrar, rejeitar, concordar, discordar, emocionar-se. A conclusão do processo de visitação é a apreciação em si mesma, aquela realizada pelo próprio público que, em sua mente, recria o discurso expositivo (CURY, 2005, p. 44-45).

A autora ainda completa que a consumação dessa experiência se dá com a integração da visita e sua apreciação. O público deverá sair da exposição com a sensação que aquela foi uma experiência única (CURY, 2005, p. 45). Essa deve ser a proposta do museu ao conceber e montar uma exposição.

A elaboração de uma exposição, sendo uma proposta de experiência, acompanha em sua construção vários recursos expositivos e suas linguagens. Entretanto o principal dentre esses recursos é o objeto museológico. Meneses (1994, p.30) nomeia de *enfrentamento do objeto* a importância da exposição enfatizar o objeto museológico meio a outros recursos expositivos.

Dessa forma o objeto museológico deve ser pensado como essência da exposição pela equipe de concepção e também pelo público. Para ajudar a dar sentido à obra (exposição) segundo Cury, os recursos expositivos são diversos:

textos, legendas, ilustrações, fotografias, cenários, mobiliário, sons, texturas, cheiros, temperatura compõem um conjunto de elementos enriquecedor na

experiência do público na medida em que potencializa a interação entre o público e o patrimônio cultural (CURY, 2005, p.46).

Os textos e legendas são linguagens verbais que correspondem a recursos de apoio ao público. Gonçalves (2004, p. 34) os chamam de informação documental, que podem trazer “cronologias biográficas e dados técnicos sobre as obras, ao lado de uma aproximação por meio de textos críticos sobre a obra em exibição, apontando fases e constantes estéticas”.

Os textos normalmente trazem com eles histórias que agregam valor ao objeto museológico, podem vir em formato introdutório, descritivo ou explicativo. Já as legendas são na maioria das vezes descritivas, podendo ajudar o visitante a identificar um objeto que ele ainda desconhece.

A fotografia é um recurso expositivo cuja linguagem integra o campo das artes visuais, muitas vezes utilizada em exposições museológicas para complementar o sentido do objeto. O objeto museológico pode ser exposto fisicamente e a fotografia pode vir a mostrar o mesmo em seu ambiente de origem, dentre vários outros exemplos. Entretanto o uso da fotografia em exposições vem ganhando cada vez mais espaço, seja para agregar valor ao objeto seja como próprio acervo museológico. Isso dependerá da forma como determinado museu entende a fotografia em sua exposição.

Há exposições artísticas somente de fotografias, feitas por fotógrafos consagrados, entretanto a fotografia em uma exposição museológica gera certa dúvida quanto a sua tipologia como acervo. Portanto, no que diz respeito à questão da fotografia em museus, este trabalho acredita na importância de uma pesquisa específica nessa área.

A cenografia é um recurso muito utilizado nos museus, entretanto a sua linguagem é ligada ao campo das artes cênicas. Busca compor um ambiente que acolha o objeto museológico, a fim de construir uma apreensão harmoniosa de conteúdo para quem observa. Para Gonçalves a cenografia é entendida como:

modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das ações envolvidas numa apresentação “narrativa”, uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante (GONÇALVES, 2004, p.37).

Nesse sentido fazem parte da cenografia os elementos citados acima por Cury (2005, p.46) como sons, texturas, cheiros e temperatura. O mobiliário pode vir a fazer parte de um ambiente cenográfico na exposição, entretanto pode ser também concebido como objeto

museológico. A tipologia do mobiliário como acervo dependerá de sua procedência e com que intuito chegou ao museu.

Segundo Durval Lara filho (2006, p. 94) a cenografia junto as novas tecnologias recriam situações “por meio de cenários e ambientes interativos nos quais objetos originais e réplicas são colocados lado a lado para mostrar um ambiente exemplar do que a ciência supõe e imagina ter sido aquele momento”.

Um recurso importante a ser citado é a instalação, recurso contemporaneamente bastante utilizado, principalmente nas exposições de arte, por ser uma linguagem, segundo Silva (1999, p. 80), da arte conceptual. A instalação é a montagem de qualquer elemento proposto pelo artista que vise à interação com público. Segundo Gonçalves (2004, p. 45) a instalação surge com a proposta de “produzir a vivência estética, a participação, a interação do visitante com o projeto proposto pelo artista”.

Gonçalves ainda equipara a instalação à cenografia dramatizada. Segundo autora:

na instalação como na exposição de cenografia dramatizada, o receptor é envolvido em vivências e interpretações como num grande teatro. Ingressa num universo ficcional, pode divertir-se prazerosa e ludicamente; pode ironizar questionar, surpreender, sentir repulsa; enfim, é-lhe facultado experimentar outro tipo de recepção estética (GONÇALVES, 2004, p. 45).

Entretanto, segundo Silva:

a Instalação, enquanto linguagem expositiva, tem objectivos que na sua forma de expressão artística ela desconhece. O artista concebe a sua obra com fins individuais, e pode ou não, sensibilizar um(uns) “público(s)”. O museu pelo contrário, deve partir do princípio que uma exposição tem por objectivo principal comunicar, ou seja, atingir o seu “público”. Mas para isto, este “público” deve estar preparado para perceber este novo código de linguagem; ou haverá falha na comunicação (SILVA, 1999, p. 72).

Dentre as diversas formas de linguagem que o museu utiliza para se comunicar através das exposições, a linguagem digital segundo Luisa Massarani (2007, p.68), foi a que mais cresceu nos últimos anos e a mais adorada pelo público jovem. No entanto, a autora destaca que a expografia ainda é a linguagem mais próxima do público.

1.4.2 A exposição como linguagem

Júlia Kristeva (1969, p. 17) entende que “a linguagem é simultaneamente o único modo de ser do pensamento, a sua realidade e a sua realização”. A linguagem expositiva pode

ser pensada, dentro dessa perspectiva, como o único modo de ser do discurso museológico. Assim como o pensamento, o discurso museológico é inicialmente idealizado no “mundo das ideias” se tornando real a partir da narrativa composta pela linguagem e transmitida através da exposição.

Mary Jane Spink apresenta uma distinção interessante para este trabalho, ela difere “práticas discursivas” de “discurso”. Para a autora “práticas discursivas” são maneiras pelas quais as pessoas, por meio da linguagem, produzem sentidos e posicionam-se em relações sociais cotidianas. Já o “discurso” é o uso institucionalizado da linguagem, quando se fala a partir de formas de falar próprias a certos domínios do saber (SPINK, 2004, p. 40).

Nesse sentido o discurso realizado pelo museu é uma linguagem institucionalizada, própria e de domínio da área de museologia. Portanto cabe ao público visitante receber o discurso do museu, em forma de narrativa, através da exposição museológica para então utilizar as “práticas discursivas”, que aqui não terão a função de produzir sentidos, pois o sentido já foi dado pelo museu, mas sim de ressignifica-lo.

Scheiner (2006, p. 17) alerta sobre um mito existente na constituição de exposições como espaços simbólicos, “o de que o visitante compreenderá todas as intenções e abordagens do criador, por mais herméticas que sejam”. O que não é verdade, segundo a autora o visitante só compreenderá aquilo que lhe for familiar, onde possam identificar suas experiências de vida e suas leituras de mundo.

É por esse e por outros motivos que o museu deve fazer uma pesquisa de público, para que se crie uma linguagem adequada para o público pretendido. Scheiner (2006, p. 14) alerta que não existe “público geral”, acrescenta ainda que se trata de um eufemismo de muito mau gosto, pois é impossível se criar uma exposição para todos os públicos, ainda mais em um país de públicos tão diversificados como o Brasil.

Este trabalho entende a exposição como uma obra em si. Devido a isso se utiliza da concepção de Jean-François Lyotard para quem é possível uma análise em uma obra específica, mas não é possível estabelecer critérios e aplica-los a outras obras (LYOTARD apud AQUINO e MEDEIROS, 2011, p.33). Nesse sentido a linguagem expositiva é única para cada exposição museológica, cada uma tem a sua forma de linguagem, não há uma padronização de formatos.

Lara Filho destaca os museus de história e antropologia quanto a suas coleções classificações, segundo o autor estas começam a ser vistas como gramática e sintaxe de uma língua que se deseja falar. “A estes museus compete “falar sua língua”, articulada por meio da

coleção e sua classificação, ou, sendo mais radical, dar condições para que a ‘obra fale’ com o público” (LARA FILHO, 2006, p. 96).

“Não é possível o estabelecimento de critérios porque a arte não estabelece linguagem: cada obra cria um mundo, e esse mundo é singular” (GUALANDI apud AQUINO e MEDEIROS, 2011, p.33). Entretanto diferente da obra de arte, este trabalho acredita que a exposição museológica estabelece sim uma linguagem, pelo fato até do museu não ser um espaço neutro (CURY, 2005, p.28), criando discursos, construindo sentidos e dando significados. Contudo, as exposições museológicas se equiparam a esta ideia, pois cada exposição assim como a obra de arte cria um mundo, e esse mundo também é singular.

Maria de Lourdes Parreiras Horta fez um estudo onde trabalha o uso da semiótica nos museus. Segundo ela:

a abordagem semiótica nos leva a uma nova visão do museu, não como instituição, como uma estrutura formalizada, mas como um meio, um instrumento, um sistema de comunicação, como uma estrutura dinâmica, cibernética, que tem uma parte ativa no processo cultural; uma estrutura flexível e mutante como a da linguagem, que se apoia em um novo conceito do objeto “museal”: sua materialidade original e concreta serve como suporte de sentidos e remete-nos a outros objetos ausentes do nosso campo de visão mas presentes em nosso universo mental, como unidades culturais, como palavras de texto cultural, expresso e refletido no texto museal (HORTA, 1994. p. 19)

Scheiner caminha no sentido de utilizar a semiótica em seus trabalhos com museu e exposições. Segundo a autora:

a Semiologia nos ensina que, para analisarmos a exposição como linguagem, devemos buscar fazê-lo por meio dos atributos encontrados nas relações lingüísticas, estabelecendo uma relação muito especial entre quem fala e quem ouve. Tradicionalmente, assumiu-se que quem fala é o museu, e quem ouve é o visitante. E que o museu, por meio das exposições, constrói uma fala que deve comunicar através da impregnação de sentidos. Imagina-se (espera-se) que o discurso do museu deva ser elaborado de maneira clara e compreensível, fazendo uso das diferentes linguagens de comunicação para configurar a linguagem da exposição - forma específica de discurso, que se fundamenta numa conjugação muito especial de signos para dar forma às estruturas narrativas (SCHEINER, 2003, n. 4-5)

Portanto Scheiner (2003, n. 4-5) acredita que a verdadeira dimensão pedagógica do museu não é a que se faz pela via formal, “mas a que permite deixar fluir uma relação espontânea entre a capacidade imaginante do indivíduo e as muitas linguagens da exposição”.

A exposição representa a visão de mundo de diferentes grupos sociais, expressando em linguagem, direta ou metafórica, traços e valores culturais dos grupos sociais representados (SCHEINER, 2003, n. 4-5). No que tange o objetivo dessa pesquisa, “importa saber, portanto, como se dá esta representação, reconhecer de que modos e formas cada museu apreende o Real, interpretando aspectos de realidade à luz de suas características para

construir, em linguagem museológica, seus instrumentos de mediação” (SCHEINER, 2003, n. 4-5).

CAPÍTULO II

De hospital a Museu Vivo: uma trajetória semântica

*“Memorizando sobre as gerações passadas
Revitalizando com as gerações presentes
Preservando para as gerações futuras”*

(Museu da Memória Viva Candanga⁵)

2 A construção da nova capital: um breve histórico sobre os Candangos e a Cidade Livre

A construção da cidade de Brasília é narrada como um grande marco na história do Brasil. Nessa narrativa, a interiorização da capital federal alcançou o status de epopeia nacional, como uma era de mudanças e de grandes expectativas para todos os brasileiros. A partir do ano de 1956, chegaram ao Planalto Central, para a construção da cidade moderna, trabalhadores de diversos lugares do país movidos pela oportunidade de trabalho e pelo desejo de participar do processo de construção da nova capital, à época tão idealizada.

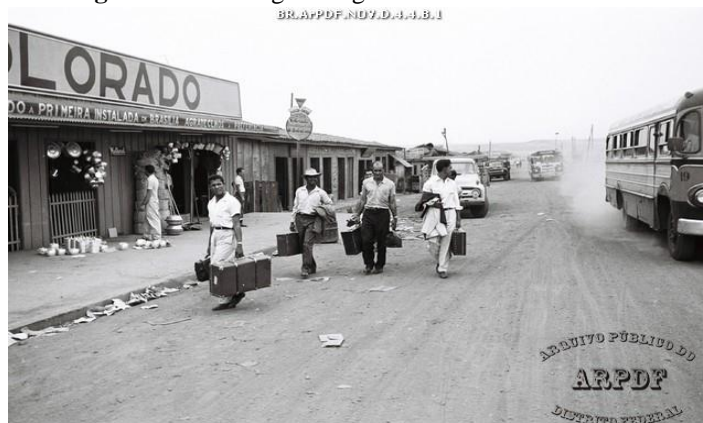
Enquanto a capital federal era erguida a partir do cruzamento dos dois eixos centrais, dando forma a Esplanada dos Ministérios e a Praça dos três Poderes, seguiu crescendo no mesmo sentido uma realidade bem distante, os acampamentos das construtoras que abrigavam seus operários (GABRIELE, 2012, p. 149).

Os Candangos⁶, como assim eram chamados os operários recém-chegados para a construção, “foram se instalando em acampamentos e vilas improvisadas pelas construtoras e pela Companhia de Urbanização da Nova Capital (Novacap)” (GABRIELE, 2010, p. 150).

⁵ Epígrafe utilizada no convite de inauguração do Museu Vivo da Memória Candanga, que ocorreu em 26 de abril de 1990 (VER ANEXO A).

⁶ O dicionário Michaelis apresenta os seguintes significados para a palavra candango: 1- Nome com que os africanos designavam os portugueses. 2 - *gítr* Tipo desprezível; vicioso; mequetrefe. 3 - Trabalhador braçal vindo de fora da região. 4 - Nome com que se designam os trabalhadores comuns que colaboraram na construção de Brasília.

Figura 2 - Candangos chegando à Cidade Livre.



Fonte: Arquivo Público-DF.

A Cidade Livre, como ficou conhecido um dos primeiros acampamentos operários do início da construção de Brasília, deveria ter um caráter provisório e, portanto, deveria ser extinta logo após a construção da nova capital. Nasceu com o intuito de ser uma área comercial livre da cobrança de impostos, a título de incentivo, fato que justifica o seu nome.

Logo se inseriram ali diversos estabelecimentos como hotéis, pensões, bancos, padarias, açougues, mercearias e barbearias. “A energia elétrica era fornecida por meio de geradores particulares, a água era obtida no córrego de Vicente Pires e as ruas eram de terra batida” (GABRIELE, 2012, p. 151). Segundo edição especial da Revista Brasília⁷, a Cidade Livre possuía, de forma considerável, os recursos necessários para se viver.

Figura 3 - Comércio na Cidade Livre (I)



Fonte: Arquivo Público-DF.

Figura 4 - Comércio na Cidade Livre (II)



Fonte: Arquivo Público-DF.

⁷ Revista Brasília Edição Especial, n. 40, 21 abr. 1960, p. 47.

Entre os três principais acampamentos migratórios de pioneiros, a Cidade Livre, Lonalândia⁸ e a Invasão do IAPI⁹, foi construído o primeiro hospital da região, Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO), com a finalidade de oferecer aos trabalhadores da nova capital assistência médico hospitalar adequada, tendo em vista a demanda na época.

Segundo Maria Cecília Filgueiras Gabriele (2012, p. 150) um posto médico foi antes montado para realizar ações preventivas e atender às emergências médicas. Entretanto as transferências de avião em casos de picada de cobra, membros quebrados ou cirurgias tinham custo mais elevado. Em decorrência, decidiu-se pela construção de um hospital de campanha no final de 1957.

A Cidade Livre tomou, em muito pouco tempo, uma proporção que não era esperada. “Em dois anos já contava com 6.000 habitantes e em 1960 eram mais de 12.000 moradores” (GABRIELE, 2012, p. 151). Os rumores sobre a dissolução da Cidade Livre e o crescimento da população serviram de incentivo para que os moradores reivindicassem a sua fixação. A partir disso foi criado o Movimento Pró-Fixação e Urbanização da Cidade Livre (GABRIELE, 2012, p. 152), e oficialmente no dia 20 de junho de 1961 a Cidade livre deixa de ser uma cidade provisória e passa a se chamar Núcleo Bandeirante.

2.1 Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO)

O Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO) foi construído em apenas cinco meses e inaugurado em 06 de julho de 1957. Construído em madeira, o HJKO assim como a Cidade Livre tinha caráter provisório, pois existia a intenção inicial de desativá-lo após a inauguração da capital (GABRIELE, 2012, p. 153).

O HJKO era um órgão de assistência médico-hospitalar vinculado ao Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (I.A.P.I.), que funcionava no mesmo local. Composto por edifícios de madeira, que se destinavam a administração, ambulatório, centro cirúrgico, serviços gerais, residência para médicos e funcionários com suas famílias, além de alojamentos para solteiros, a área do hospital ocupava 1.265 m² ¹⁰.

⁸ Atual cidade de Candagolândia.

⁹ Atual cidade de Ceilândia.

¹⁰ Essas informações foram retiradas do livreto entregue aos visitantes do Museu Vivo da Memória Candanga.

Figura 5 - Sede do I.A.P.I. no HJKO

Fonte: Arquivo Público-DF

Figura 6 - HJKO

Fonte: Arquivo Público-DF

Segundo a Revista Brasília de número 7 a construção do HJKO custou na época três milhões de cruzeiros e além da contribuição da administração central do I.A.P.I., colaboraram para a construção do hospital as delegacias regionais de São Paulo, a quem competiu o envio do material, e de Goiás (Revista Brasília, nº 7 p. 16).

O HJKO funcionava 24 horas por dia, a ala hospitalar tinha capacidade para cinquenta leitos, separada em enfermarias (cada uma das quais com oito leitos), duas salas cirúrgicas, grande ambulatório, aparelhos de raios-X, laboratório de análise clínica, sala de ortopedia, maternidade, berçário, farmácia e gabinete dentário com raios-X (Revista Brasília, nº 7, p. 16).

O HJKO possuía o que havia de mais moderno em aparelhagem hospitalar para sua época. Gabriele (2012, p. 153) relata que “o ápice da construção de Brasília foi entre os anos 1957 e 1960, e o HJKO foi um importante equipamento de apoio à população que crescia rapidamente nos primeiros acampamentos”.

Em 1960, o HJKO passa a não ser mais o único hospital da cidade de Brasília. Naquele ano foi inaugurado o Hospital Distrital no Plano Piloto, e com isso o HJKO começou a entrar em declínio. Oito anos depois da inauguração do novo hospital, o HJKO passa a funcionar apenas como posto de saúde atendendo aos moradores do Núcleo Bandeirante e das regiões circunvizinhas.

No ano de 1974, o HJKO foi totalmente desativado. Entretanto, mesmo com o HJKO inativo, ainda continuaram habitando o local, os ex-funcionários do hospital e outras famílias que se agregaram aos moradores da área. “Parte de seus equipamentos foi remanejada para outros locais e parte ficou no galpão de depósitos do próprio hospital, servindo inclusive, de brinquedo para as crianças que ali viviam” (GABRIELE, 2012, p. 154).

Segundo Gabriele (2012, p 154) o HJKO passou muito tempo abandonado pelo poder público, até meados de 1984. Porém, ainda segundo a autora, moradores do local se

prontificaram a pintar algumas vezes as edificações do antigo hospital, o que de certa forma serviu para manter as instalações, na medida do possível, conservadas temporariamente, pois não demorou muito para outras obras serem feitas no local, como o acréscimo de habitações, garagens e a construção de barracos.

2.2 *O processo de tombamento do espaço*

No ano de 1983 o Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social (IAPAS), inicia um processo de desocupação e demolição das edificações do antigo HJKO. O IAPAS, que tinha posse na época daquela área, resolve acabar com as edificações devido ao estado de deterioração das mesmas. A partir desse momento surge um período de grandes manifestações e protestos organizados pela comunidade do local, visando o seu tombamento.

De acordo com Gabriele consta no processo de tombamento que a década de 1980 foi marcada pela deterioração do hospital e de seu conjunto arquitetônico, mas segundo ela, destacam-se alguns aspectos curiosos no relatório:

os moradores eram em sua maioria ex-funcionários do HJKO que ficaram vivendo no local até 1984, em situação irregular e de insegurança. Este fato ajudou a manter a integridade física das casas, mesmo com a existência de alterações para ampliação de suas áreas (GABRIELE, 2012, p. 154).

No dia 13 de novembro de 1985, o Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico (DePHA) da Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Distrito Federal (GDF), por meio do Decreto n. 9.036, efetua o tombamento do conjunto arquitetônico do HJKO, sendo considerado a partir daquele momento patrimônio histórico e artístico da cidade. Segundo Bruno César Brulon Soares o patrimônio:

é o resultado de uma sequência de processos e rupturas que sucedem no tempo e definem, como em uma coleção de museu, o que será preservado para a posteridade e o que será descartado. Cada geração é responsável por uma seleção que faz com que o patrimônio cultural esteja em constante mudança (BRULON, 2006, p.3).

Com o tombamento os moradores do local são transferidos para Candagolândia e Ceilândia (GABRIELE, 2012, p 158), devido ao novo caráter do espaço. Pensado agora como um lugar de preservação da cultura local, o espaço passa por intervenções no sentido de

conciliar suas novas formas de utilização com a salvaguarda do perfil das edificações dos primórdios da construção de Brasília.

De acordo com Gabriele (2010, p. 158) “a grande preocupação do tombamento foi com a preservação de elementos essenciais da tipologia construtiva das obras da fase inicial da construção de Brasília e do espaço formado pelas edificações” que por sua vez estavam em péssimo estado.

Já no ano de 1987 se inicia o processo gradual de restauração e revitalização do espaço, uma proposta do DePHA-DF, que contou com trabalho realizado por antropólogos, engenheiros, arquitetos e técnicos da área. Ao todo foram restauradas sete das oito casas da alameda originalmente utilizadas como residência de médicos, quatro dos sete galpões de alojamento e de serviços, e a edificação que abrigava o atendimento hospitalar e ambulatorial. Segundo Gabriele (2012, p.158) “grande parte do hospital já havia caído e parte dele foi reconstruída”.

2.2.1 *Museu Vivo da Memória Candanga (MVMC)*

Após o tombamento, segundo Luciana de Maya Ricardo¹¹, o restauro das edificações do conjunto arquitetônico do antigo HJKO previa a utilização do local como centro cultural. A partir desse momento, iniciou-se a realização de ações que visavam à implantação do Museu Vivo da Memória Candanga (MVMC) no espaço, numa perspectiva de que “o Museu deve ser o transmissor do patrimônio através das gerações, ligando passado e futuro através da conservação do que foi deixado pelas gerações antecessoras” (BRULON, 2006, p.3).

E mais, se é verdade que a realidade é construída por meio da linguagem, dos discursos e narrativas e igualmente das instituições que veiculam mensagens que produzem significados, devemos observar o processo de produção de sentidos por parte desta instituição museal, o MVMC, senão vejamos:

Segundo documentos do arquivo do MVMC, a equipe responsável pela restauração e revitalização do Museu buscou caracterizar o espaço do antigo HJKO como espaço de registro, preservação e difusão da memória candanga. Era esse o elemento norteador de todo o processo de produção de narrativas e sentidos daquele espaço. Sendo assim, previa a

¹¹ Educadora Artística e ex-diretora do Museu Vivo da Memória Candanga (MVMC)

preservação e a valorização do sítio histórico, criando um espaço de encontro com a riqueza cultural advinda da pluralidade constituída pela formação da cidade de Brasília.

O MVMC foi inaugurado em 26 de abril de 1990, e foi idealizado, segundo Luciana Ricardo, pelo arquiteto Sílvio Cavalcante¹², na época coordenador do DePHA-DF, que de acordo com Gabriele (2012, p. 163) contou com a colaboração dos arquitetos Antônio Menezes Junior e Carlos Madson Reis. Sílvio Cavalcante também foi o responsável pelo nome do Museu.

De acordo com a Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal (Secult-DF), Sílvio Cavalcante relata que “na época, até os museólogos protestaram contra a denominação, deu uma certa polêmica, mas hoje a expressão Museu Vivo é utilizada em vários locais do país. Museu Vivo no sentido de interatividade, de museu-escola, com atração para todos os públicos e uma dinâmica própria. O Museu Vivo é espetacular”¹³.

Segundo Meneses “o museu é por excelência o espaço da representação do mundo, dos seres, das coisas, das relações”. Nesse sentido o autor opina sobre a ideia de museu vivo:

fala-se muito de museu vivo, museu dinâmico, mas imaginar que a “vida” possa ser trazida para dentro do museu (quer dizer, dentro de seu espaço de atuação, inclusive os espaços *extramuros*) é outra ingenuidade inútil – e muito cômoda. Museu vivo não deveria ser aquele que simula a vida, dela fornecendo uma versão que permite confundirem-se ambas pela aparência, mas aquele que precisamente cria a distância necessária para se perceber da vida tudo que a existência cotidiana vai embaçando e diluindo, ou tudo aquilo que não cabe nos limites de minha *experiência* pessoal. Se eu confundir as coisas do museu com as coisas da vida e comportar-me semelhantemente, que ganho há? Não há como recriar os ritmos da vida no museu: é a representação que nos serve (MENESES, 2002, p. 3).

O DePHA-DF, segundo Luciana Ricardo, após a implantação do MVMC ficou funcionando no local e possuía três gerências: Gerência de Revitalização dos Espaços Tombados, Gerência dos Arquitetos e Gerência de Pesquisa. A Gerência de Revitalização dos Espaços Tombados era responsável pelas oficinas e pelas exposições, onde trabalhavam Luciana Ricardo e Edenise de Souza¹⁴. A Gerência dos Arquitetos era responsável pela preservação do patrimônio e a Gerência de Pesquisa realizava pesquisas relacionadas à demanda da instituição, coordenada por Raquel Cavalcante¹⁵.

¹² Arquiteto do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN). Foi o primeiro diretor do MVMC.

¹³ Disponível em: < <http://www.cultura.df.gov.br/exposicoes-permanentes.html> > Acesso em 22/05/2014.

¹⁴ Mestre em Artes Visuais e ex-coordenadora de montagem de exposições do MVMC.

¹⁵ Ex-coordenadora de pesquisa do MVMC e irmã de Sílvio Cavalcante.

Segundo folheto veiculado pelo Museu e disponibilizado ao público, o MVMC é constituído por oficinas, restaurante, administração, reserva técnica, auditório, sala de exposições temporárias e de longa duração, exposição de arte popular e artesanato, espaço para apresentações artísticas e eventos, biblioteca, tele centro, além de um amplo bosque reservado como área de lazer.

O conjunto arquitetônico foi todo pintado com cores vibrantes. Cada “casinha”, como são chamadas as edificações pelos funcionários do Museu, foi colorida de uma cor. “As cores originais foram identificadas a partir de pesquisas com antigos moradores do local. Esta peculiaridade segue a lógica das construções da Cidade Livre, pintadas de cores diferentes, atribuindo um colorido muito peculiar ao acampamento” (GABRIELE, 2010, p. 8-9).

Figura 7 - Casinha Vermelha, Casinha Azul, Casinha Amarela, Casinha Marrom e Casinha Verde



Fonte: Fotos de Ingridde dos Santos Alves.

Por se tratar de um espaço arquitetônico amplo com 18 edificações originais, de acordo com Luciana Ricardo, na época as pessoas achavam que o Museu era só a exposição de longa duração, que se situava em apenas um dos edifícios, pelo fato ainda de acontecerem outras ações relacionadas à cultura no local, como as oficinas de artesanato. Luciana Ricardo retrata que as oficinas eram vinculadas na época a Secretaria de Serviço Social, tratava-se de um trabalho conjunto com o DePHA-DF.

Com a criação do MVMC e consequentemente devido a sua vertente social, as oficinas, nomeadas de “Oficinas do Saber Fazer”, segundo Luciana Ricardo, agregaram-se ao Museu, como parte das novas formas de utilização do espaço pela sociedade. Ainda de acordo com Luciana Ricardo, as oficinas faziam parte do programa de revitalização do espaço.

Segundo Gabriele (2012, p.159) “o acervo do museu é identificado como sendo composto principalmente pelas edificações”. Entretanto, faz parte do acervo do MVMC coleções correspondentes ao HJKO, ao Brasília Palace Hotel e ao fotógrafo Mario Moreira Fontenelle¹⁶. Além dessas coleções, segundo textos documentais do arquivo do museu, o

¹⁶ Mecânico natural de Parnaíba no Piauí, foi o primeiro fotógrafo de Brasília, retratou a cidade desde o marco zero a todo período de sua construção (CAVALCANTE, Raquel. **Minha mala, meu destino**. Brasília, Alhambra, 1988).

acervo conta ainda com peças avulsas doadas por artistas, pesquisadores, colecionadores, ligados a história da cidade como objetos, documentos e fotografias.

Com relação a este aspecto, Gonçalves (2004, p. 37) relata que a cenografia está presente, no caso dos museus históricos, neste caso o MVMC, desde a sua arquitetura, “antes mesmo da exposição, o visitante depara com um verdadeiro espetáculo”. O fato de o MVMC ser constituído baseado nas edificações que havia no local na época da construção de Brasília faz com que elas façam parte também, além das presentes na exposição “Poeira, Lona e Concreto”, da cenografia que envolve todo o Museu e a sua narrativa.

2.2.1.1 Oficinas do Saber Fazer

De acordo com a Secult-DF¹⁷ as Oficinas do Saber fazer tem o objetivo de valorar o resgate e a difusão dos saberes populares, favorecendo a interação dos mesmos com novas tecnologias, designers e possibilidades inovadoras de utilização, em conformidade com as atuais tendências mercadológicas. Dessa forma, segundo Gabriele, o MVMC tem por objetivo ser referência dos “saberes e fazeres” das várias manifestações artísticas e regionais que constituíram Brasília.

Ronaldo Medeiros dos Santos¹⁸ descreve em entrevista as oficinas disponíveis no momento, que são a de cerâmica, tecelagem, xilogravura, madeira, papel e batik¹⁹. Segundo fontes documentais do arquivo do MVMC, essas oficinas sempre tiveram caráter permanente e desenvolvem seu trabalho sobre três vertentes: atividades pedagógicas, atividades de pesquisa e atividades de produção. O grupo integrante das oficinas se divide em categorias de acordo com a tipologia do trabalho desenvolvido.

Os orientadores das oficinas são responsáveis também pela organização de atividades pedagógicas que envolvam as tipologias das oficinas que eles ministram. O grupo realiza, para compor as atividades pedagógicas, cursos e workshops ou apresentam seminários e palestras ligados a sua área dentro das tipologias das oficinas oferecidas pelo Museu.

¹⁷ Disponível em: <http://www.cultura.df.gov.br/as-oficinas-do-saber-fazer.html>. Acesso em 21 de maio de 2014.

¹⁸ Servidor da Secretaria da Cultura e atual guia da exposição de longa duração.

¹⁹ Batik é, segundo Ronaldo, uma técnica de pintura artesanal. O dicionário Michaelis apresenta o seguinte significado para a palavra: processo de estampagem de tecido com a utilização de cera para a parte não colorida e seu posterior derretimento.

As atividades destinadas à pesquisa são onde pesquisadores desenvolvem propostas próprias e tem a responsabilidade de informar ao Museu sobre o andamento das mesmas e de subsidiar a oficina a qual está ligado. Os pesquisadores recebem o apoio da instituição havendo a possibilidade de publicação dos resultados finais.

O grupo de produção constitui outra categoria da oficina. Este grupo é formado por artesãos, artistas ou profissionais de áreas específicas que desenvolvem trabalhos próprios e orientam aprendizes.

O grupo dos aprendizes frequenta a oficina por um longo período e efetuam o trabalho recebendo orientação de profissionais das áreas específicas de cada oficina. Ao final do período de aprendizagem, os aprendizes tem a opção de participar do grupo de produção.

As “Oficinas do Saber Fazer” são abertas ao público, este constitui a última categoria que compõe essa atividade. O público pode participar das oficinas na qualidade de aluno, podendo escolher a oficina que mais lhe agrada. Ao final do curso pode, inclusive, propor projetos de desenvolvimento de trabalho no espaço.

2.2.1.2 Programa “Viva o Museu”

O programa “Viva o Museu”, segundo documentos do arquivo do MVMC, consiste em um trabalho voltado para o público jovem, incluindo crianças e adolescentes, que visa a integração entre a escola e o museu no sentido de incentivar os estudantes a manter uma relação ativa com o espaço, identificando o local como um ambiente de formação e de lazer.

Por meio de atividades lúdicas que ao mesmo tempo têm a proposta de gerar um questionamento em relação às informações passadas, a equipe responsável pelo processo desse programa visa orientar a apropriação e a identificação do grupo com o contexto do Museu. Segundo Ronaldo Santos se trata de uma aula “in loco”²⁰ e é o principal programa do Museu.

De acordo com a apresentação do programa em fonte documental do MVMC, o Museu propõe que as turmas escolares passem um período de em média quatro horas no espaço para que possam ter a oportunidade de vivenciar cada local que faz parte do circuito

²⁰Expressão em latim que em português significa “no lugar”. Disponível em:
<<http://www.dicionariodelatim.com.br/in-loco/>> Acesso em 22 de maio de 2014.

programado pelo Museu. Entretanto, Ronaldo Santos relata que nem sempre a escola tem tempo suficiente disponível para realizar todas as atividades propostas pelo programa.

Dessa forma as atividades previstas pelo programa envolvem uma visitação orientada às exposições, as “Oficinas do Saber Fazer” e um trabalho na Oficina da Memória. A Oficina da Memória trata-se de atividades voltadas para a fixação de conteúdos através do material didático produzido pela equipe do Museu. Envolvem dinâmicas de grupo visando à experimentação de técnicas e linguagens exploradas pelas “oficinas do Saber Fazer”, a dramatização de situações nas salas de época montadas com o acervo e o resgate de brincadeiras e jogos populares tradicionais.

2.2.1.3 Exposições

O MVMC possui atualmente três exposições de longa duração, “Poeira, Lona e Concreto”, “Os muitos Mestres que Enriqueceram Nossas Vidas” e “O Cerrado de Pau de Pedro”, as duas últimas estão presentes na “Casa do Mestre Popular”²¹ e retratam o artesanato e a arte popular existente em Brasília.

Das exposições presentes na “Casa do Mestre Popular”, “Os muitos Mestres que Enriqueceram Nossas Vidas” tem o seu acervo pertencente ao Museu de Arte de Brasília (MAB)²², que revela o trabalho de artistas populares e artesãos de diversas regiões brasileiras. Já “O Cerrado de Pau de Pedro” contempla o acervo do artista popular enraizado no Distrito Federal, o Senhor Pedro de Oliveira Barros, falecido no ano de 2005. A obra de Seu Pedro, doada pela família, mostra o imaginário do artista e sua forte relação com o cerrado²³. A terceira exposição, “Poeira, Lona e Concreto”, é geralmente considerada a principal exposição do Museu. E é por meio dela que o Museu conta a sua história e faz-se materializar a sua narrativa enquanto agente de representação sociocultural.

²¹ Localizada em uma das edificações do Museu, a “Casa do Mestre Popular” é onde estão abrigadas as exposições de artesanato e arte popular.

²² O acervo do MAB é formado por obras de arte moderna e contemporânea, que vão da década de 50 ao ano de 2001, caracterizadas pela diversidade de técnicas e materiais, com pinturas, gravuras, desenhos, fotografias, esculturas, objetos e instalações. O Museu de Arte de Brasília está atualmente desativado e o seu acervo encontra-se acondicionado no Museu Nacional Honestino Guimarães, com exceção do acervo presente na “Casa do Mestre Popular” no MVMC. Disponível em: <<http://www.cultura.df.gov.br/nossa-cultura/museus/museu-de-artes-de-brasilia-mab.html>> Acesso em 09 de jun. de 2014.

²³ Essas informações foram obtidas através do site da Secult-DF. Disponível em: <<http://www.cultura.df.gov.br/exposicoes-permanentes.html>> Acesso em 30 de maio de 2014.

Entretanto, apesar das exposições de longa duração, o Museu sediou exposições temporárias. Segundo Luciana Ricardo e Edenise de Souza, as duas organizavam mensalmente exposições temporárias relacionadas ao tema do Museu, a maioria delas eram realizadas no rol de entrada da exposição de longa duração “Poeira, Lona e Concreto”, mas também eram utilizados outros espaços do Museu.

Segundo Luciana Ricardo, todo mês elas montavam uma exposição diferente, dessa forma elas organizavam um cronograma de acordo com a demanda de exposições por período. Ela relata que já houve duas exposições da Casa de Cultura da América Latina, uma exposição sobre Canudos, que elas montaram na “casinha” amarela, e que geralmente no mês de outubro, tendo em vista o dia das crianças, era realizado um trabalho com o público infantil.

Hoje, o Museu possui somente as exposições de longa duração, a mais conhecida e divulgada ainda é a exposição “Poeira, Lona e Concreto”. Durante a pesquisa quando se perguntou a alguns funcionários do Museu sobre as exposições de artesanato presentes na “Casa do Mestre Popular”, uma parte um tanto significativa desconhecia o projeto.

2.2.2 “Poeira, Lona e Concreto”

É aqui, na exposição “Poeira, Lona e Concreto” que este trabalho busca compreender como uma exposição museológica é capaz de construir sentido para a narrativa do museu por meio da sua linguagem expositiva, que toma forma a partir de recursos expositivos selecionados para sua composição. No próximo capítulo, detalharemos a produção, circulação/distribuição e a realização do sentido.

Essa exposição, segundo fontes documentais do MVMC, é de caráter permanente²⁴ e constitui para o MVMC a sua principal atração e meio de comunicação entre o Museu e o público. Segundo Yani Herreman as partes mais populares da maioria dos museus são as exposições e exibições públicas, pois:

é aqui que ocorre o contacto directo entre o visitante e o acervo do museu. É aqui que qualquer indivíduo, independentemente da idade, estatuto social e económico, só ou em grupo, tem a oportunidade e o espaço para ver o “objecto real”, e com a

²⁴ Herreman destaca, citando Belcher, que “Permanente”, significa ao longo prazo ao invés de “temporário”. “Como ele correctamente acrescenta, ambos os termos são relativos, uma vez que as exposições permanentes são actualmente alteradas extensivamente e/ ou periodicamente trocam os objectos exibidos” (HERREMAN, 2004 p. 100).

ajuda de certas técnicas de exposição, para comunicar ou interagir com ele. (HERREMAN, 2004, p. 108).

Nesse sentido, a exposição “Poeira, Lona e Concreto” é de fato a parte mais popular do MVMC, é onde o visitante tem a oportunidade de ter acesso ao acervo composto por objetos museológicos, que se diferencia do acervo constituído pelas edificações do corpo arquitetônico do local, também considerado acervo do Museu.

Segundo Herreman (2004, p. 100), as exposições de longa duração “são planeadas como parte de uma estrutura de conceitos, linha histórica ou tema principal do museu, seria melhor defini-las como exposições ‘principais’”. Dessa forma, é por meio da exposição “Poeira, Lona e Concreto” que o MVMC descreve a sua linha histórica, sustentando a responsabilidade de seguir o discurso que o Museu propõe.

A exposição de longa duração “Poeira, Lona e Concreto” foi aberta junto com a inauguração do MVMC, que de acordo com documentos analisados no Museu, tinham o objetivo de contar a história da construção da cidade de Brasília desde sua concepção até os dias de hoje, enfatizando a presença dos candangos em sua concepção. O objetivo da exposição é inteiramente relevante, visto que é a partir dele que se concebem todos os aspectos que a envolvem.

Segundo Herreman, os objetivos da exposição variam de acordo com o que a equipe de concepção viabiliza no momento. Cita que a meta pode ser transmitir uma experiência estética e agradável ao público ou priorizar algo mais educativo (HERREMAN, 2004, p. 103). Entretanto este trabalho acredita que uma meta não exclui a outra.

Com o tema já definido, o objetivo principal pode ser passar para o visitante algo que lhe agregue conhecimento, com esse cunho mais educativo, entretanto educar por meio de exposições não descarta a possibilidade de oferecer uma experiência estética e agradável ao público.

Ainda segundo Herreman (2004, p. 103) “conhecer o público é algo que a prática museológica moderna considera absolutamente básico em relação a quase todos os tipos de actividade museológica, e especialmente em relação a exposições e mostras”, pois:

é aconselhável identificar o grupo ou grupos-alvos, em relação a factores pertinentes, levando em consideração o facto de que qualquer público é composto por muitos e variados tipos de indivíduos, com idades, níveis de educação, gostos e interesses diferentes. Obviamente, o museu visa servir um vasto corte transversal da população local e outros visitantes potenciais sempre que possível. Porém, provavelmente não será possível satisfazer igualmente, todos os diferentes grupos de interesse do público (HERREMAN, 2004, p. 103).

Nesse sentido, a exposição de longa duração do MVMC foi criada inicialmente, segundo Edenise de Souza, para atender ao público escolar. Edenise de Souza relata que a exposição foi primeiramente constituída baseada nos recursos técnicos que havia na época, que não eram muitos, entretanto em meio aos profissionais envolvidos na montagem da exposição um era museólogo.

A exposição foi idealizada, segundo Luciana Ricardo, pela equipe da Diretoria de Pesquisa do DePHA-DF, da qual faziam parte Silvio Cavalcante, diretor do museu na época e sua irmã Raquel Cavalcante. Segundo Edenise de Souza, boa parte da exposição “Poeira, Lona e Concreto” foi construída em madeira, levando em consideração a edificação que ela foi constituída e os painéis expositivos, ambos feitos com este material.

Edenise de Souza ainda descreve como eram as fotografias apresentadas na primeira versão da exposição. A artista relata que a exposição trazia várias fotografias pequenas, que não sobressaíam por conta do design criado naquela época. As fotos eram reveladas no próprio Museu, que possuía um laboratório de fotografia, e segundo ela, há fotografias no Museu até hoje que medem 2,00 x 1,50, reveladas no início dos anos 90, para contemplar a primeira versão da exposição.

A primeira versão da exposição já contava com a maioria dos módulos atuais, entretanto, segundo Luciana Ricardo, faltava suporte para que o visitante pudesse circular sozinho pela exposição e compreendê-la sem ajuda de um guia. Edenise de Souza relata que com o tempo tanto a parte visual quanto as informações ficaram defasadas, pois segundo a artista, as exposições com o passar do tempo devem se submeter a reestruturações, por que com as visitas é possível notar o que está funcionando e o que não está funcionando na exposição e assim saber o que deve ser mudado.

Segundo Scheiner (2006, p.15) este momento de avaliação da exposição é meramente importante e necessário, a equipe do museu deve se reunir, por meio de seminário, workshop, o método na verdade não importa. O que importa é que a equipe se reúna e compartilhe ideias, avalie o que deu certo e o que não deu certo de maneira aberta, com relação à representatividade da realidade do público por meio da exposição.

Para Cury (2011, p.1021) a construção desses discursos, ora expositivo, ora educativo, deve ser cuidadosa e requer obrigatoriamente um debate entre os diversos profissionais do museu, visando à qualidade de informações e de produtos. O público, segundo Cury, na perspectiva da comunicação, “é a grande referência da equipe, pois faz parte do processo comunicacional dos museus”.

Dessa forma, a concepção de Edenise de Souza ao valorizar a perspectiva do público quando relata que com o tempo é possível observar o que está funcionando na exposição, no sentido de comunicação com o público, vai ao encontro com alguns pensadores da Nova Museologia que valorizam a prática de avaliação constante das exposições, visando uma maior aproximação do público com o museu através da exposição e principalmente que este possa colaborar na construção dos discursos realizados no museu.

Contudo, é o museu o criador dos seus próprios sentidos e o público o responsável pela sua (re) significação, portanto a prática de avaliação de exposições visa avaliar os significados que o público visitante atribui ao discurso museológico passado através da narrativa que o museu expõe por meio da exposição. Com essa avaliação é possível que a equipe do museu analise se o sentido pretendido com a exposição está sendo cumprido ou não, caso contrário seria necessário repensar os recursos expositivos apresentados na exposição.

Infelizmente este trabalho não pôde ter acesso às documentações que envolveram o processo de concepção e montagem da primeira versão da exposição “Poeira, Lona e Concreto”, pois na documentação referente à exposição analisada no Museu não foi encontrado nenhuma referência à primeira versão inaugurada junto com o MVMC. Segundo Edenise de Souza a dificuldade para encontrar essa documentação se justifica pelo fato do Museu ter passado por várias gerências diferentes, onde cada uma delas organizava a documentação de uma maneira, o que gerou dissociação dessa documentação e, conseqüentemente, a sua perda.

2.2.2.1 Processo de Reformulação da exposição “Poeira, Lona e Concreto”

Por volta do ano 1999, de acordo com Edenise de Souza, iniciou-se o processo de reformulação da exposição sob a sua coordenação e colaboração de Luciana Ricardo. Edenise de Souza relata em entrevista que a equipe de reformulação se resumia a ela e Luciana Ricardo, e que eram as duas que realizavam os papéis de pesquisador, historiador e museólogo. Na época, relata Edenise de Souza, não existiam muitos técnicos especializados em montagem de exposição em Brasília, havia somente dois museólogos na cidade.

Ainda segundo Edenise de Souza elas não precisavam de um profissional museólogo, pois o papel de museólogo elas basicamente sabiam fazer. Ela expõe que a formação dela e de Luciana Ricardo com relação aos conhecimentos museográficos foi realizada na prática do dia

a dia, e que de acordo com a necessidade pode ser feito um estudo, principalmente nos dias de hoje com o auxílio da internet. Ela relata que o que elas precisavam mesmo era de um historiador e de um pesquisador, mas que elas acabaram realizando o papel desses profissionais também.

A respeito deste fato, Cury (2005, p. 108) esclarece que “a concepção e montagem de uma exposição exige a participação de diversos profissionais das mais diversas áreas”. A autora ainda cita a título de exemplo alguns profissionais que podem participar do processo de elaboração de exposições:

o pesquisador das áreas básicas (arqueólogo, etnólogo, biólogo, geógrafo, historiador, historiador de arte), o educador, o museólogo, o documentalista, o conservador, programadores visuais, arquitetos, *light designers*, cenógrafos, cenotécnicos e aderecistas, artistas plásticos, e outros de acordo com a necessidade e orçamento (CURY, 2005, p108).

Cada um desses profissionais não exclui a participação do outro, para Cury (2005, p. 108) “cada profissional atua de forma distinta dos outros profissionais e tem sua responsabilidade no processo”. No entanto, ainda segundo a autora o profissional museólogo constitui a figura central do processo e, às vezes, depara-se com choques de interesses ao relacionar-se com outros integrantes do grupo.

Com relação a esses embates, Scheiner (2006, p.16) explicita que a relação do museólogo com os outros profissionais que participam do processo de concepção e montagem de exposições, mais particularmente no Brasil nos museus de ciências, deve ser levada adiante com bastante respeito, a autora relata que “um não pode atropelar o outro, tem que se encontrar o caminho do meio, para que haja a compatibilização da linguagem científica com a linguagem museológica”.

A autora cita o exemplo onde esses embates acontecem mais comumente no Brasil, que são nos museus de ciências, entre os cientistas e os museólogos. Mas como podemos observar podem acontecer em qualquer tipologia de museu e entre diversos profissionais, neste caso, trata-se de um museu histórico, o MVMC, e na verdade não se trata de um embate propriamente dito, mas do demérito do papel do museólogo no processo de concepção e montagem de exposições.

Ainda de acordo com Scheiner (2006, p.16) se não houver uma aproximação entre o museólogo e os outros profissionais envolvidos “o público ao entrar na exposição, sente um estranhamento, ainda que não saiba definir o que seja. O visitante percebe que há alguma coisa que ‘não se encaixa’”. Dessa forma a autora expõe que:

qualquer especialista em exposições com o olhar mais treinado perceberá que não há sintonia entre as linguagens – que há uma cisão entre a linguagem científica e a linguagem museológica. Isso não pode acontecer porque a exposição tem que ter um contexto só, ela não pode segmentar as linguagens. E quando falo da linguagem, lembro que não estou falando só da linguagem escrita, estou falando da linguagem de comunicação, como um todo, desde o uso do espaço, das cores, das formas, ao uso dos objetos. Tudo – os elementos acessórios, o *timing* da exposição, o tempo que ela vai ficar em cartaz, o horário de abertura -, tudo isso configura aquilo que chamamos linguagem da exposição (SCHEINER, 2006, p.16).

Contudo, a autora pretende alertar que se não há sintonia entre equipe, essa falta de sintonia aparecerá no produto final, na exposição. Segundo Cury (2005, p. 109) “o museólogo é um comunicador. É aquele que, por meio de uma linguagem específica (a exposição), gerencia um processo de comunicação de uma ideia para determinado público-alvo, tendo como suporte os objetos musealizados”.

Com base nessa ideia, o papel do museólogo na concepção e montagem de exposições museológicas é fundamental, visto que é este profissional que administra a comunicação da exposição com público, é dele que vem o olhar atento à linguagem expositiva que corresponderá adequadamente à narrativa do museu, capaz de dar sentido à mesma. Sem um museólogo para gerir o processo de concepção e montagem de uma exposição à chance desta conter falhas de linguagem e sentidos é relevante.

Nesse caso, para Cury (2005, p. 109) “musealizar um objeto é inseri-lo no universo dos museus, atribuindo-lhe significado(s) diverso(s). Musealizar é, também, expor esse objeto, sem esvaziá-lo de sentido, ao contrário, discutir esse sentido com o público”. É o museólogo o profissional responsável pelo processo de musealização, que se finaliza com a ação de comunicação.

Para Herreman “o planejamento, programação e orçamento total são hoje em dia uma parte do trabalho de exposição tão importante como o projeto da própria exposição” (HERREMAN, 2004, p. 102). Segundo a autora uma boa gestão e a utilização eficaz de recursos, incluindo os recursos que envolvem profissionais qualificados para cada atividade, facilitam em vez de inibirem um bom projeto da exposição.

Então, segundo Edenise de Souza o que ela e Luciana Ricardo faziam era tentar suprir todas essas necessidades, porque a Secretaria de Cultura não tinha esses profissionais mais qualificados, o que ela tinha eram montadores de exposições temporárias, que segundo ela, são bem diferentes de exposições permanentes. Herreman salienta, de certa forma, que exposições temporárias:

não têm o constrangimento de serem obrigadas a seguir a política e linha histórica geral da exposição do museu e oferecem aos visitantes a oportunidade de ver algo

novos num espaço de tempo específico. Em termos de projecto, podem utilizar materiais e sistemas de apresentação mais contemporâneos e inovadores, satisfazer soluções mais atraentes e em moda, mas sem diminuir a importância do objecto (HERREMAN, 2004, p. 100).

Segundo Luciana Ricardo foi feito um projeto onde propuseram mudanças para o espaço expositivo. Em entrevista Luciana Ricardo conta que o objetivo dessa reformulação foi reparar alguns danos causados pelo tempo ao espaço expositivo e oferecer um maior suporte de informação ao público visitante.

Segundo documentos mais recentes ligados ao projeto de reformulação da exposição, “Poeira, Lona e Concreto” seria somente o nome do primeiro módulo da exposição de longa duração, onde retrataria a construção e a transferência da capital para Brasília. O projeto de continuar contando a história da cidade até os dias de hoje ainda não se realizou, devido às diversas mudanças de governo e falta de verba.

As ambientações existentes na exposição “Poeira, Lona e Concreto” foram realizadas por Edenise de Souza e Luciana Ricardo durante o processo de reformulação da exposição. Para Luciana Ricardo a cenografia foi pensada para aguçar os sentidos dos visitantes, proporcionando uma volta no tempo, onde eles pudessem vivenciar um pouco daquela época. Luciana Ricardo ainda cita que a cenografia utilizada na exposição contextualiza o objeto no espaço, segundo ela este fato contribui para que os visitantes o compreendam melhor.

O processo de reformulação da exposição foi interrompido em uma época, segundo Luciana Ricardo, por conta da mudança de governo. A equipe responsável pela exposição foi alterada, retirando ela e Edenise de Souza em meio ao processo de reformulação e colocando outra equipe para dar continuidade ao serviço. Com relação a isso Luciana Ricardo relata que antes da mudança de governo, ela e Edenise de Souza haviam pensado em trocar as fotografias expostas por fotografias maiores, buscando um visual que se comunicasse mais com o público visitante.

Com relação a isso, o processo de reformulação da exposição também foi incentivado pelo fato da equipe de Luciana Ricardo e Edenise de Souza terem participado de um edital da Vitae²⁵, que previa melhorias para a exposição. Felizmente elas tiveram o projeto aprovado que era justamente sobre a ampliação de fotografias para compor o espaço expositivo, que pudessem se comunicar melhor com o público.

²⁵ Associação civil sem fins lucrativos que apoia projetos nas áreas de Cultura, Educação e Promoção Social. Para saber mais sobre a Fundação leia o artigo: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Gabriela-Sandes-Borges-de-Almeida-et-alii.pdf>>.

Com a mudança de governo e a retirada das duas artistas do processo de reformulação essa ideia não foi a diante e o Museu não recebeu a verba para dar seguimento ao projeto. Segundo Luciana Ricardo, a equipe que substituiu ela e Edenise de Souza durante o processo de reformulação montou a exposição com fotografias e textos pequenos plotados em um papel que dificultava a visão da imagem pelo público, pois se tratava de um papel que refletia luz. Entretanto, a equipe que as substituíram ficaram pouco tempo e logo em seguida Luciana Ricardo e Edenise de Souza foram chamadas novamente para finalizar a reformulação da exposição.

Ao voltarem para a realização do processo de reformulação, Luciana Ricardo e Edenise de Souza se depararam com a exposição praticamente pronta e justamente com aquilo que elas temiam: fotografias pequenas com textos apresentados em letras também muito pequenas. Segundo Luciana Ricardo, elas ficaram extremamente incomodadas com a forma que a exposição estava sendo apresentada e resolveram pensar em algo que pudesse melhorar o visual expositivo²⁶, já que agora não contavam mais com apoio da Vitae.

A primeira decisão tomada pelas artistas foi a de troca das fotografias colocadas pela antiga equipe. Luciana Ricardo relata que ela e Edenise de Souza foram até o acervo do Depha-DF, localizado na época no próprio Museu, e selecionaram diversas fotografias que contextualizavam o tema da exposição e que se direcionavam para determinados módulos no espaço expositivo. Essas fotografias, segundo Luciana Ricardo, eram de uma antiga exposição montada na época que elas ainda não estavam no Museu.

Então, elas foram identificando nas fotografias o que era antecedente e início de Brasília para compor os módulos, que a propósito também não tinham o tamanho que elas desejavam que tivessem, mas tendo em vista o material utilizado pela equipe anterior, melhor seria troca-las por essas encontradas no acervo do Depha-DF, que também eram pequenas, mas que se tratavam de fotografias originais.

O módulo Planos e Pilotos também foi constituído pelo material encontrado no acervo do Depha-DF. Luciana Ricardo e Edenise de Souza identificaram no acervo os projetos arquitetônicos que fizeram parte do concurso para a escolha do plano urbanístico de Brasília e a partir desse material constituíram o módulo referente ao concurso. Luciana Ricardo relata que alguns módulos já tinham painel, e esses elas apenas complementaram com alguns objetos que acreditavam fazer parte dos determinados contextos.

²⁶Segundo Luciana Ricardo o fato dela e de Edenise de Souza terem formação em Artes, ocasiona nessa preocupação com o visual da exposição.

No módulo referente à Novacap, a equipe composta por Luciana Ricardo e Edenise de Souza acrescentou a mesa com a máquina de escrever. Luciana Ricardo expõe que o módulo “Cidade em Construção” foi criado por conta das fotografias que foram encontradas relacionadas a este tema. O mesmo aconteceu com os módulos “Operários em Construção”, segundo Luciana Ricardo, ela e Edenise de Souza encontraram diversas fotos que retratavam o dia a dia dos trabalhadores na construção e daí surgiu a ideia de criar um módulo com este tema.

O módulo “Cidade Livre”, antes da reformulação feita por Luciana Ricardo e Edenise de Souza, já tinham a maioria das fotografias ainda hoje apresentadas. O que elas fizeram neste módulo foi transformar uma das paredes da edificação em um painel de fotos composto por diversas fotos dos candangos na Cidade Livre. Segundo Luciana Ricardo, as fotografias referentes à Cidade Livre da década de 70 são do fotógrafo Joaquim Paiva.

O módulo referente ao HJKO, havia sido ampliado pela equipe de reformulação de Luciana Ricardo e Edenise de Souza. Segundo Luciana Ricardo, havia colocado também neste módulo, uma incubadora, que ficava na parte que elas tinham ampliado, mas depois delas ainda veio outra direção que optou pela retirada da parte ampliada. Luciana Ricardo relata que ainda há no chão a marca da cera e da pintura que faziam parte da ampliação do módulo. O tablado que hoje é responsável pela suspensão do módulo do HJKO foi criado também no processo de reformulação.

As ambientações, como dito acima, foram feitas no processo de reformulação da exposição pela equipe de Luciana Ricardo e Edenise de Souza, com exceção do escritório médico que representa o HJKO e o quarto de hotel que representa o Brasília Palace Hotel. Ambos já existiam desde a primeira versão da exposição e receberam da equipe de reformulação apenas alguns retoques referentes ao visual expositivo. Um dos objetos colocados no período de reformulação que chama a atenção pelo o contexto impróprio ao qual está inserido é a cadeira de engraxate que se situa entre os módulos do HJKO e do Brasília Palace Hotel.

A reconstituição do saguão do Brasília Palace Hotel foi uma reprodução feita por Edenise de Souza que pintou o painel de acordo com a obra original. O painel original foi uma obra de Athos Bulcão, e na época da reformulação Edenise de Souza foi até o Athos e perguntou quais foram as cores utilizadas para compor a pintura do painel. Com as informações adquiridas pelo próprio artista da obra, Edenise de Souza utilizou um projetor para projetar a imagem da obra no painel da exposição onde desejava reproduzi-lo, quando

viu que estava nas dimensões corretas, segundo Luciana Ricardo “ela marcou ele todo e saiu pintando” (2014, ANEXO B1, p. 114).

Capítulo III

“Poeira, Lona e Concreto”: a exposição como uma forma de linguagem

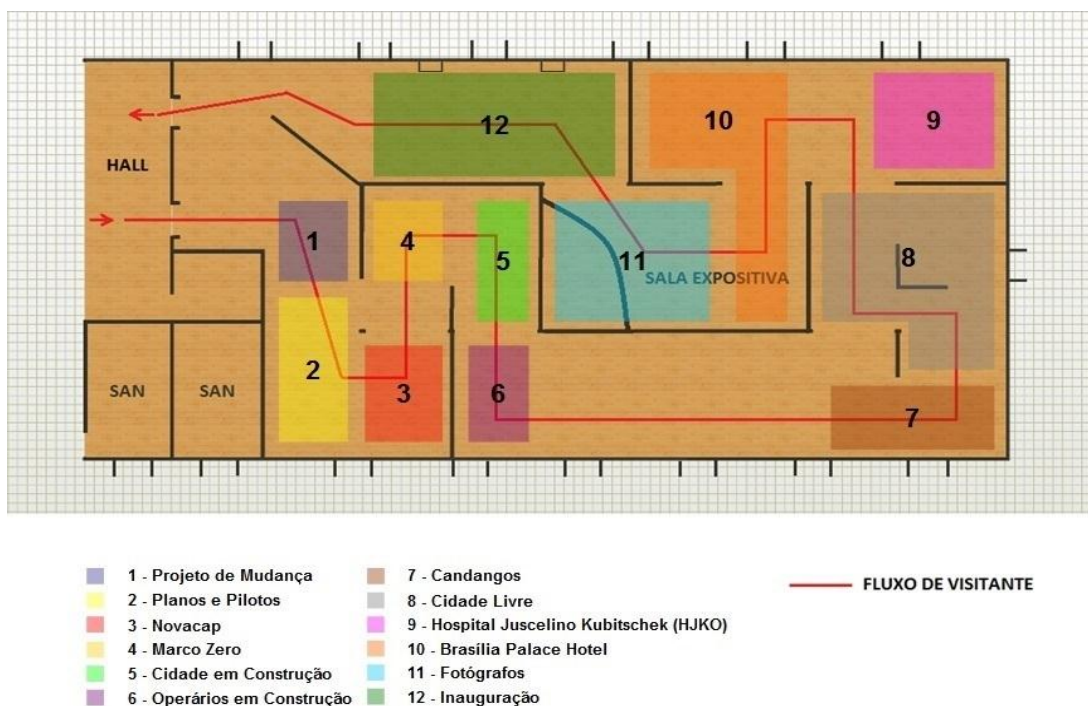
3 “No Movimento dos sentidos”

Metodologicamente, analisaremos a exposição “Poeira, Lona e Concreto” na dimensão do *sentido*, isto é, em seu processo de construção. Com isso, queremos dizer que nos afastamos da dimensão da *significação* que já envolveria os resultados do processo de produção de sentido. Para tal, organizamos a apresentação desse capítulo em quatro momentos: no primeiro, apresentaremos o percurso expositivo de modo a dar a conhecer ao nosso leitor a exposição “Poeira, Lona e Concreto”, no segundo, apresentaremos a produção do sentido, no terceiro, o de circulação/distribuição do sentido e por fim, a realização do sentido.

3.1 *Percurso expositivo*

Para proporcionar ao leitor um melhor entendimento sobre o percurso expositivo, este trabalho disponibiliza um vídeo que percorre os módulos da exposição “Poeira, Lona e Concreto” na ordem que o Museu propõe que eles sejam apresentados, na direção que constrói sentido a narrativa do MVMC²⁷. Logo adiantamos que o percurso expositivo é limitado, não oferecendo ao visitante outras oportunidades de reflexão sobre o que é apresentado, visto que um dos objetivos da exposição é contar a história da construção de Brasília e dos candangos, em ordem cronológica dos fatos, por isso o uso de módulos numerados. O percurso também pode ser observado, de maneira simplificada, no fluxograma abaixo ilustrado na Figura 8.

²⁷Sugerimos que o CD referente ao percurso expositivo, que acompanha a referida edição deste trabalho no anexo E, seja visto nesse momento, para que o leitor possa melhor acompanhar a descrição e a análise dos módulos junto aos recursos expositivos a seguir no nível 3.3, referente à distribuição do sentido. O vídeo do percurso expositivo pode ser visto também na página do YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zrjEiTu9LK0&feature=youtu.be>>.

Figura 8 - Percurso expositivo

Fonte: Fluxograma criado a partir da planta baixa geral da galeria onde se encontra a exposição "Poeira, Lona e Concreto".

3.2 A Produção do sentido

O sentido atribuído à narrativa do MVMC que se encontra na exposição “Poeira, Lona e Concreto” foi estabelecido por meio de um processo de produção, e como toda produção exige tempo e custo, levando em consideração a vontade institucional e o que se pretende questionar com a narrativa proposta. É a partir desses tópicos que este trabalho refletirá a respeito da produção de sentido que envolveu a concepção e a montagem da exposição “Poeira, Lona e Concreto”.

Como já dito no capítulo anterior, infelizmente esse trabalho não conseguiu ter acesso à documentação da primeira versão da exposição, contudo tomará como base as poucas informações obtidas a respeito. Levaremos em consideração, pelo fato de termos elementos consistentes de análise, o processo de reformulação da mesma exposição, que visava aperfeiçoar os sentidos já estabelecidos na primeira versão.

Não foi possível identificar o tempo de preparo da exposição “Poeira, Lona e Concreto”, em sua primeira versão. Entretanto tomando como base o fato que a exposição foi aberta junto com a inauguração do MVMC, e que o responsável pelo o Museu à época foi o mesmo responsável pela concepção e montagem da exposição, arriscaríamos apostar que o

tempo de preparo da primeira versão durou em média o tempo das ações que visavam à implantação do Museu no local, visto que a exposição constitui uma das ações de revitalização daquele espaço como Museu.

O processo de restauração e revitalização do espaço que já previa a implantação do Museu teve início em 1987. O Museu e a exposição foram inaugurados no ano de 1990. Do início do processo até a sua inauguração, o MVMC levou em média três anos para ficar pronto, tendo em vista essa estimativa, a exposição “Poeira, Lona e Concreto” foi concebida e montada em menos tempo, pois provavelmente teve que esperar todo o processo de restauração para que pudesse ser realizada. Talvez tenha levado de um ano a um ano e meio para ser totalmente concluída.

Luciana Ricardo relata que o processo de reformulação durou o tempo de participação da equipe, na qual eram membros ela e Edenise de Souza, no edital da Vitae. Entretanto, houve mudanças de governo, que por consequência alteraram a diretoria, não permitindo que ela e Edenise de Souza finalizassem o processo. Pouco tempo depois, as mesmas profissionais foram chamadas para terminar a reformulação, depois da equipe anterior já ter feito algumas mudanças no espaço. A Educadora Artística estima que o tempo levado no processo de reformulação, durou em média um ano, considerando os imprevistos ocorridos durante o processo.

Com base nos dados apresentados até o momento neste trabalho com relação a primeira e a segunda versão da exposição, observamos que as duas tiveram em média o mesmo tempo de montagem. No entanto, a produção de sentido que envolveu a segunda versão da exposição, ou seja, o seu processo de reformulação, visava o aperfeiçoamento dos sentidos já estabelecidos na primeira versão, que já levava consigo aspectos relacionados à narrativa proposta pelo MVMC.

Igualmente não foi possível obter a informação sobre o custo que envolveu o processo de produção da exposição “Poeira, Lona e Concreto”, nem da primeira versão e nem do seu processo de reformulação. Segundo Luciana Ricardo esse desconhecimento se deve ao fato dos museus da Secretaria de Cultura do DF não serem ordenadores de despesa, não terem dotação orçamentária própria uma vez que subordinados àquela Secretaria de Estado. Portanto, os serviços realizados para produzir sentido a exposição, como plotagem de textos, suportes expositivos e obras de marcenaria eram contratados pela Secult-DF; segundo Luciana Ricardo o Museu não tinha acesso aos valores custeados.

Tendo em vista a ausência dessas informações que envolvem a análise do processo de produção de sentido da exposição “Poeira, Lona e Concreto”, julgamos necessário ao menos

relatar como eram tratadas essas questões pelo Museu, pois mesmo que não saibamos exatamente o tempo que durou a produção de cada versão da exposição e nem quanto custou essa produção, é relevante para este trabalho os fatos que constituíram os momentos de produção de sentido da exposição.

Outro aspecto relevante e que nos ajuda a elucidar o processo de produção de sentido da narrativa do Museu por meio da exposição “Poeira, Lona e Concreto” é a *vontade* institucional. Esta porque caracteriza a expectativa do Museu quanto a sua criação e dá início à construção de sua narrativa. Nesse sentido, a *vontade* da instituição MVMC, de acordo com documentos analisados no Museu e com o relato de Luciana Ricardo, a criação do Museu visava à revitalização do espaço tombado como Patrimônio Cultural do Distrito Federal e que o mesmo pudesse ser visto como um projeto piloto no DF, que abarcasse os diferentes elementos formadores que constituíram a diversidade cultural de Brasília.

A avaliação de Luciana Ricardo é muito importante, pois ela sinaliza que a museologia que se pretendia desenvolver ali poderia ser tomada como referência para a constituição ou reformulação museológica das outras instituições museais da Secretaria de Cultura. A generosidade da observação de Luciana Ricardo nos mostra a importância do estudo do sistema de museus do DF naquele contexto.

A produção de sentido para a narrativa do MVMC por meio da exposição “Poeira, Lona e Concreto” é permeada também pelo o que o Museu pretende questionar com sua própria concepção. Segundo Luciana Ricardo, o sentido que envolve a exposição foi baseado em questionamentos a respeito dos pioneiros de Brasília, aqueles que colaboraram para sua construção. Segundo ela “pretendia-se dar voz à história dos Candangos, por intermédio de suas narrativas, mostrar o outro lado da história, ou pelo menos uma outra possibilidade de narrativa”²⁸.

O que foi possível perceber com esta análise é que o MVMC e a exposição “Poeira, Lona e Concreto”, visto que esta se constitui a partir da narrativa do Museu, assumem uma narrativa que creem ser a dos candangos, mas que não foi concebida a partir de relatos dos mesmos. A exposição “Poeira, Lona e Concreto” foi baseada em uma realidade construída pelo MVMC, realidade esta que dá sentido a sua narrativa, fato que confirma a fala de Luciana Ricardo, quando expõe que o Museu buscava questionar outra possibilidade de narrativa, que se diferenciasse da história oficial da construção de Brasília.

²⁸Mensagem enviada através de correio eletrônico por: RICARDO, Luciana de Maya. **Museu Vivo** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <ingridde15@hotmail.com> em 10 jun. 2014.

Não podemos esquecer que todo o contexto político vivido pelo Distrito Federal naqueles anos também pode nos ajudar a compreender esse processo de produção de sentidos. Devemos lembrar que naqueles anos, em meados de 1980, havia uma intensa luta pela emancipação política do Distrito Federal, somado ao contexto do processo de preservação da cidade que redundaria em seu tombamento em outubro de 1987 e na sua inscrição na lista do Patrimônio Mundial da UNESCO. A equipe que levou a frente o processo de tombamento da antiga sede do HJKO, da constituição do MVMC foi a mesma que participou do processo de constituição do Grupo de Trabalho de Brasília que visava identificar qual era a imagem e quais eram as referências que a população de todo o Distrito Federal (e não só do Plano Piloto) tinha da Capital do país de forma a viabilizar políticas de preservação do espaço. Nesse sentido, a experiência desenvolvida junto ao MVMC poderia ser reconhecida como um piloto, um modelo.

Para este trabalho o MVMC buscou questionar a verdadeira identidade dos candangos, no sentido de propor uma nova narrativa para os fatos já minimamente consagrados da história da construção da cidade. Nessa outra narrativa, candango são “todos”, e digo “todos” porque é assim que o Museu os apresenta, aqueles que vieram e colaboraram para a construção da nova capital no interior do país, um sonho antigo que se concretizou devido a essas pessoas, que se disponibilizaram a reunir os seus esforços, cada um com a sua habilidade, para tornar esse ideal possível.

Portanto, o MVMC acredita que são candangos os membros da Missão Cruls, o Presidente Juscelino Kubitschek, os arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e os demais que participaram da construção, os trabalhadores braçais vindos de diferentes pontos do país, a maioria do nordeste, em busca de oportunidade e melhoria de vida, em busca do outro, que a história oficial retrata como os verdadeiros candangos. Este trabalho acredita que esta seja a narrativa do MVMC. A respeito da realidade e da construção de narrativas Scheiner salienta:

todo discurso resulta de operações mediáticas entre os fatos em si mesmos e a personalidade e intenções do narrador – configurando o que Lyotard denominou de ‘metamorfose de afetos’. A realidade dos fatos sobrepõe-se a interpretação narrativa, que recria os fatos a partir de operações ideológicas definidas – visando, quase sempre, provocar certos efeitos emocionais no interlocutor. Assim, tudo pode ser reinventado, adaptado, manipulado: lugares, fatos, personagens, e mesmo o tempo, a memória, os sons e o movimento. Tudo pode tornar-se efeito de narração. (SCHEINER, 2003, n. 4-5).

A autora acredita que são destes aspectos que a Museologia se alimenta, “especialmente no que diz respeito à interpretação do mundo, via exposição” (SCHEINER, 2003, n. 4-5). Segundo ela:

uma das tarefas da Museologia seria, portanto, buscar identificar, entre as muitas possibilidades existentes, os limites éticos de interpretação da realidade; pois uma coisa é construir novas narrativas a partir de uma dada realidade, e outra é distorcê-la, buscando com isto influenciar o interlocutor. Outra tarefa é reconhecer, cada vez mais, o visitante como emissor de narrativas, atuando o museu como um espaço experimental de interpretação. O desenvolvimento da prática museológica depende do reconhecimento dessa pluralidade de relações, que se baseiam na memória afetiva da sociedade e que intervêm permanentemente nos modos e formas pelos quais cada indivíduo ou grupo social percebe o museu. Esta não é uma tarefa fácil, levando-se em conta que os fatos culturais são permanentemente atravessados por movimentos emocionais e sensoriais, e que, a cada movimento de mediação, agregam-se a eles novos aspectos que contribuem para definir o caráter afetivo da interpretação. (SCHEINER, 2003, n. 4-5).

Contudo, no contexto que envolve a criação de sentido para a narrativa do MVMC, não há como não relacionar também a questão apresentada no capítulo anterior acerca da transformação das ruínas do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO), em Museu Vivo da Memória Candanga. De fato, a construção do sentido nas exposições museológicas se relaciona aos contextos específicos de cada local, na realidade, que segundo Scheiner (2003, n. 4-5) pode ser reinventada, adaptada e até manipulada, mas que por uma questão ética, jamais pode ser distorcida.

3.3 A Distribuição do Sentido

O sentido presente na exposição “Poeira, Lona e Concreto” foi distribuído em doze módulos que juntos constroem sentido para a narrativa do Museu. Este trabalho propõe a reflexão sobre a localização dos recursos expositivos no espaço e como a junção de cada recurso em um módulo produz determinados sentidos diante da narrativa proposta pelo MVMC. Dessa forma, analisaremos os recursos expositivos da exposição “Poeira, Lona e Concreto”, buscando compreender o sentido que cada um deles tem no módulo onde estão inseridos e, conseqüentemente, sobre toda exposição.

Segundo Cury (2005, p. 51), não podemos descrever o processo de concepção e montagem de uma exposição e dessa descrição fazer generalizações. Isto quer dizer que não há um padrão único que envolva a concepção e a montagem de exposições, como se fossem um receituário que qualquer equipe possa seguir. O que existe são questões básicas que não devem passar despercebidas, como por exemplo, o cuidado com a distribuição dos recursos expositivos que constituem a linguagem da exposição e constroem a narrativa do Museu.

Nesse sentido, não é objetivo deste trabalho traçar um modelo de como se deve conceber e montar uma exposição, mas sim de analisar a exposição “Poeira, Lona e Concreto” como uma obra em si, capaz de transmitir ao público visitante uma linguagem expositiva compreensível e que faça sentido diante da narrativa que o MVMC estabelece.

3.3.1 Abertura

No percurso expositivo proposto pelo Museu a exposição se inicia com um texto de abertura plotado em uma tela de vidro fixada na parede do lado direito da entrada, que apresenta a seguinte preleção:

“a história da construção de Brasília, dos ideais mudancistas a sua inauguração, é o cerne desta exposição. Apresentamos aqui idealistas que vislumbraram e que contribuíram direta ou indiretamente para a edificação de uma cidade moderna em meio ao cerrado do Planalto Central do Brasil. Foram homens e mulheres que em diferentes épocas, oriundos de diferentes culturas, diferentes classes sociais, diferentes regiões, não pouparam trabalhos para realizar o sonho de transferência da capital brasileira” (Exposição “Poeira, Lona e Concreto”, 2014).

Do lado esquerdo há um painel de madeira com uma fotografia de 1,0 x 2,0 metros, cujo original é de autoria do fotógrafo Mario Moreira Fontenelle, que traz a imagem de um caminhão transportando os trabalhadores da construção civil de Brasília, o famoso “pau-de-arara”²⁹ e logo abaixo da fotografia há o nome da exposição, como mostra a figura abaixo:

Figura 9 - Fotografia do transporte dos Candangos



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves.

²⁹ Pau-de-arara é o nome dado ao caminhão coberto com várias longitudinais na carroceria, às quais os passageiros se agarram e usados principalmente no transporte de retirantes nordestinos (Dicionário Aurélio. Ed. Nova Fronteira S. A.. Rio de Janeiro. 1986).

Do ponto de vista deste trabalho, essa fotografia logo no início é bastante significativa e passa a mensagem que a exposição irá relatar o dia a dia difícil do trabalhador candango na construção da cidade. O nome do Museu traz com ele um sentido muito forte relacionado à memória candanga, que associado a essa fotografia caminha para a construção do sentido que relaciona museu e exposição.

Candango, termo inicialmente pejorativo, que em nota no capítulo anterior significa trabalhador braçal vindo de fora da região, mas precisamente os trabalhadores comuns, humildes, que colaboraram na construção de Brasília em busca de oportunidades na vida. Entretanto no texto descrito acima, pelo que se é possível apreender, candango é todo aquele que veio de fora da região onde foi construída a cidade de Brasília e que colaborou de alguma forma para sua construção, independente do seu feito.

É possível observar na constituição da própria exposição, como já confirmado durante as entrevistas realizadas nesta pesquisa, que o museu passou por diferentes gestões ao longo do tempo, e que a exposição, devido a essas mudanças, também passou por alterações, no que se refere ao acréscimo de recursos à mesma. O que se percebe é que cada gestão buscou, à medida do possível, tornar a linguagem da exposição cada vez mais compreensível ao público, utilizando-se de recursos expositivos que complementassem o acervo museológico, que já estava no espaço expositivo desde a primeira versão da exposição, mesmo que em alguns momentos não tenham tido êxito com relação aos sentidos pretendidos.

Segundo Scheiner (2003, n. 4-5) a exposição é o meio pelo qual o museu constrói uma narrativa, esta que o define e o significa. Nesse sentido, em entrevista para este trabalho, quando é perguntado à Edenise de Souza se ela realmente acredita que a exposição “Poeira, Lona e Concreto” narra e preserva a memória dos candangos, como é colocado no nome do Museu, ela responde que sim, que a exposição tem muitas falhas, mas que conta a história dos candangos, e explica que o candango retratado na exposição, não é somente aquele trabalhador humilde, mas é também o arquiteto, o engenheiro, são todos aqueles que vieram e participaram de alguma forma da construção de Brasília.

A resposta de Edenise de Souza a essa pergunta se parece bastante com o contexto apresentado no texto inicial de abertura, e com a mesma proposta justifica o que já estava ali exposto desde a primeira versão da exposição, visto que os textos e as ambientações cenográficas foram acrescentados à exposição no período de reformulação com o objetivo de melhorar a forma como a exposição comunica os seus sentidos.

Tanto o texto inicial como a resposta de Edenise de Souza são adequados para os recursos expositivos que compõem a exposição, pois os recursos apresentados retratam, de

uma maneira geral, justamente a história do candango, aquele descrito por Edenise de Souza, no sentido de candango ser todo aquele, independente da profissão, classe social, que colaborou para a construção de Brasília, o que se diferencia do significado da palavra apresentado no dicionário e retratado na história oficial da construção da nova capital.

Em seguida a exposição segue um circuito traçado a partir de módulos numerados de 1 a 12, organizados em ordem cronológica dos fatos ocorridos na época da construção da atual capital do Brasil e descritos a seguir. A exposição, baseada na análise dos documentos e das entrevistas, foi pensada para contar a história da construção da nova capital, portanto, dentro deste contexto, traçar um percurso para o público visitante faz sentido tendo em vista essa proposta.

3.3.1.1 Módulo nº 1: Projetos de Mudança

O primeiro módulo da exposição fica localizado logo após a fotografia do “pau-de-arara”. Trata-se de ações realizadas no planejamento da construção de Brasília que envolvem desde as primeiras idealizações de transferir a capital do país para o interior, atribuindo um destaque maior para a Missão Cruls³⁰.

Figura 10 - Módulo 1: Projetos de Mudança



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Este módulo traz seis fotografias da jornada da Missão Cruls e um texto explicativo fixados em um painel verde de madeira, como mostra a figura 10, que resume os seguintes

³⁰Na sequência da promulgação da Constituição Federal de 1891, o Presidente Floriano Peixoto nomeou a Comissão Exploradora do Planalto Central – a chamada Missão Cruls – que obedecendo ao dispositivo constitucional deveria estudar e demarcar o território da futura sede da capital da República Brasileira.

fatos: a primeira ideia de mudança da capital no século XVIII para Minas Gerais, a consagração da mudança da capital na primeira Constituição Federal, a exploração do Planalto Central pela Missão Cruls, o lançamento da pedra fundamental da Nova Capital na cidade de Planaltina e a confirmação do Presidente Juscelino Kubitschek de transferir a capital para planalto goiano.

Lilian Mariela Suescun Florez define o painel expositivo como o elemento base das exposições. Segundo a autora um painel expositivo é:

estruturador na medida em que mobiliza a visita em uma direção determinada, contextualizando o visitante no ambiente. A forma, material, cor e design variam muito de acordo com o museu e a temática da exposição. Dentro dos painéis se encontram a linguagem escrita e as imagens que apoiam os objetos musealizados. O trabalho do designer é articular dentro de um espaço plano tanto imagens como texto, tentando ser o mais específico e claro possível (FLOREZ, 2010, p. 8).

A maioria dos painéis presentes na exposição "Poeira, Lona e Concreto" são de cor verde, como o deste módulo. Como justificativa para a escolha da cor para os painéis e faixas de sinalização da exposição, Luciana Ricardo relata que foram pensadas para lembrar as cores do cerrado, característico da região goiana onde a cidade de Brasília se localiza.

Florez (2010, p.8) vê as imagens como um recurso de apoio dos objetos musealizados. Nesta exposição, às imagens iconográficas aparecem em formato de fotografias que constituem maioria dos recursos expositivos de toda obra, dessa forma as fotografias se sobressaem em relação aos objetos museológicos.

Diversas vezes, como neste módulo, as fotografias aparecem sozinhas ao lado dos textos, não como apoio, mas apresentadas, de certa forma, como próprio objeto museológico. Em entrevista, tanto Ronaldo quanto Luciana Ricardo relatam que as fotografias constituem a maior parte do acervo do MVMC e são compreendidas pelo museu como acervo museológico.

3.3.1.2 Módulo nº 2: Planos e Pilotos

O segundo módulo, nomeado *Planos e Pilotos*, refere-se à etapa de escolha do plano urbanístico da cidade de Brasília. É composto por textos explicativos que trazem em resumo o contexto dessa fase, a respeito do concurso nacional para a escolha do Plano Piloto da nova capital do país. Participaram do concurso 26 projetos no total, que foram analisados por uma

comissão julgadora internacional composta por Oscar Niemeyer, Sir Willian Holford, André Sive e Stamo Papadaki.

Os projetos selecionados, para que dentre eles fosse escolhido o grande vencedor, eram inspirados em conceitos urbanísticos modernos como o proposto pelo arquiteto suíço Le Corbusier. O módulo apresenta os desenhos dos seis planos selecionados, dando destaque ao plano urbanístico vencedor, o projeto do arquiteto Lúcio Costa.

Ao lado de uma fotografia de Lúcio Costa é apresentado ao visitante um texto que oferece um breve resumo sobre projeto do arquiteto. O plano vencedor foi o de número 22, que previa o cruzamento de dois eixos em ângulo reto, que lembrava o sinal da cruz. Lucio Costa também propôs em seu projeto a criação das famosas escalas que organizam o Plano Piloto de Brasília até hoje: a escala monumental, residencial, gregária e bucólica³¹.

Este módulo cita ainda outros projetos importantes que o arquiteto Lúcio Costa efetivou para Brasília, como a Rodoviária e a torre de TV. Em 1987, o projeto do plano piloto foi considerado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) Patrimônio da Humanidade.

Figura 11 - Módulo 2: Planos e Pilotos



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Ao final do painel, este módulo faz uma pequena apresentação sobre Oscar Niemeyer um dos membros da comissão julgadora do concurso a qual este módulo se refere. Arquiteto brasileiro consagrado internacionalmente, Niemeyer projetou para Brasília, segundo o texto apresentado, monumentos e palácios ousados, de linhas leves e flutuantes.

Os textos junto aos desenhos e fotografias apresentados neste módulo trazem informações claras ao visitante sobre o processo de escolha do plano urbanístico da nova

³¹Para mais informações sobre a arquitetura e escalas de Brasília ver: “ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Arquiteturas de Brasília**. Coleção arte em Brasília: cinco décadas de cultura. Instituto terceiro setor, Brasília, 2012, 177 p.”.

capital. Entretanto, a cor escolhida para o painel ao qual os textos foram fixados em tela de vidro não favoreceu sua leitura, pois trata-se da cor bordô, uma variação de tom da cor vermelha referência à cor da terra do Cerrado, terra cor de canela. Esse contraste fez com que as letras dos textos não se sobressaíssem, dificultando a leitura do público. Segundo Florez (2010, p. 7) “as cores e a iluminação são componentes que geram diferentes sensações e permitem interpretações”.

Este fato compõe um problema de linguagem, visto que as imagens apresentadas necessitam de um suporte textual que contextualizem a temática do módulo. É possível que muitas pessoas saibam e conheçam o famoso plano urbanístico feito por Lúcio Costa, entretanto as chances de a maioria do público do Museu não ter tido acesso aos outros planos selecionados para o concurso é grande. Neste caso, os textos deveriam ser apresentados de forma mais legível ao público visitante.

Do lado esquerdo do módulo, ao lado da janela que proporciona a visão para a parte externa do Museu, há uma prancheta com régua de diferentes tamanhos e formatos, como mostra a figura 12. A presença dessa prancheta no módulo correspondente aos projetos arquitetônicos que marcaram a construção de Brasília abre diversas possibilidades no que diz respeito ao seu sentido neste contexto. Entretanto, neste caso, deveria haver pelo menos uma etiqueta identificando o objeto.

Figura 12 - Módulo 2: Prancheta



Fonte: Foto de Ingridde dos SantosAlves

Apesar deste trabalho acreditar na importância do “enfretamento do objeto” proposto por Meneses, o fato de um objeto ser colocado em um módulo com um tema específico sem ao menos apresentar uma etiqueta de identificação, pode causar um problema de linguagem para a exposição, visto que o público visitante não terá nenhuma referência para associar o objeto à temática do módulo e consequentemente a toda exposição.

3.3.1.3 Módulo nº 3: Novacap

O módulo de número 3 tem como tema a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap). Criada especialmente para erguer Brasília, a Novacap foi inaugurada em setembro de 1956, na então capital do país na época, a cidade do Rio de Janeiro. Este módulo, em um painel de madeira de cor verde, apresenta um texto explicativo de referência e quatro fotografias que se propõem a contextualizar a criação da Novacap.

Figura 13 - Módulo 3: Novacap



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

A mesma situação que ocorre no módulo anterior com a prancheta, com relação a falta de etiqueta de identificação, ocorre aqui com a máquina de escrever situada no centro deste módulo. Luciana Ricardo diz desconhecer ao certo a origem da máquina, mas arrisca dizer que pode ser da própria Novacap ou do DePHA-DF, que já estava ali e ali ficou. Ela se encontra sobre uma mesa, que segundo Luciana, pode ter pertencido ao antigo HJKO.

Figura 14 - Módulo 3: Máquina de escrever



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Ambos os objetos, tanto a prancheta presente no módulo anterior quanto a máquina de escrever, são apresentados de maneira inadequada, gerando uma espécie de desorganização de

sentidos. Florez (2010, p. 7) acredita que “tanto o espaço como os objetos musealizados e a informação escrita atuam como um sistema interligado, onde cada um é indispensável para melhor comunicar”.

Do lado esquerdo do módulo há uma fotografia de Juscelino Kubitschek em meio ao grande cerrado goiano, lugar já escolhido para a construção da nova capital. O original foi feito por Mario Fontenelle, esta presente na exposição chega a medir 1,0 x 2,0 metros, podendo ser observada na figura 15.

Figura 15 - Fotografia JK



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Segundo Luciana Ricardo há relatos de visitantes que se sentem próximos do ex-presidente quando se aproximam dessa imagem, que foi posicionada ali exatamente com esse intuito. A imagem de JK nesta fotografia demonstra o início de uma jornada em busca da materialização de um sonho, e no contexto da exposição esta fotografia faz parte de um traçado direcionado para o próximo módulo.

3.3.1.4 Módulo nº 4: Marco Zero

O módulo referente ao Marco Zero, assim chamado em relação à demarcação inicial para a construção de Brasília, é composto por dois painéis de madeira também na cor verde. O módulo de número 4 traz um texto explicativo de referência e três fotografias, onde uma mostra o cruzamento dos dois eixos monumentais, outra traz a imagem do monte cônico de dez metros de altura, que segundo o texto de referência testemunhou o movimento de terra

necessário para a construção da plataforma rodoviária, e a última foto do módulo apresenta uma marcação mais adiantada no terreno onde seria erguida a cidade.

Figura 16 - Módulo 4: Marco Zero



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Seguindo o percurso traçado pela exposição, entre o módulo 4 e o módulo 5 há um objeto que, a primeira vista, para muitos, causa uma sensação de estranhamento. Trata-se de um teodolito, “instrumento óptico de medida utilizado para descrever o relevo de um terreno com máximo de precisão possível. É um dos instrumentos essenciais na elaboração de mapas, na construção de estradas entre outros” (Exposição “Poeira, Lona e Concreto”, 2014). Este objeto pode ser observado na figura 17.

Figura 17 - Teodolito



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Este teodolito foi utilizado na construção de Brasília e doado por seu próprio dono. Em um domingo, segundo Luciana Ricardo, um senhor chegou ao museu e disse para a plantonista que trabalhava naquele dia: “Eu sou esse aqui na foto, eu era o topógrafo, esse aqui era o que eu usava, eu quero deixar isso com vocês porque eu estou indo embora para Paraíba e aqui ninguém da minha família dá importância pra isso” (2014, ANEXO B1, p.109).

José Ribeiro de Almeida era o nome do topógrafo maranhense de Caxias que doou seu teodolito para o MVMC. Ele mudou-se para Brasília em 1956 e desde então foi funcionário da Novacap, colaborando para construção de Brasília na realização de medições precisas de terrenos com este instrumento³² que se encontra hoje na exposição “Poeira, Lona e Concreto” do MVMC.

Segundo Luciana Ricardo, a não ser pela placa de papel feita por ela para identificar o objeto, a exposição não traz nenhuma referência maior a este fato, pois o instrumento entrou na exposição depois dela já finalizada. Na visita guiada mediada por Ronaldo Santos, conforme o interesse do público pelo objeto, ele apresenta essa observação a respeito da chegada do teodolito ao MVMC.

É por isso que este trabalho acredita na importância da identificação do objeto na exposição, pois diferente dos objetos apresentados no módulo anterior que não tinham etiqueta de identificação, o teodolito traz uma identificação e com isso consegue cumprir o seu papel na comunicação museológica dentro da exposição, agregando valor à linguagem expositiva.

A localização do teodolito, entre os módulos Marco Zero e Cidade em Construção, foi muito bem pensada, por ser um instrumento usado nesse período inicial de construção da nova capital. Este fato ainda prova a importância dos objetos museológicos no Museu, pois apesar dos textos e fotografias, instrumentos de apoio e registro, neste caso apenas o objeto por meio da sua real vivência traz a “poesia das coisas”, criando com o público uma relação de afeto, proporcionando uma experiência de qualidade.

Dentro desse contexto cabe uma citação de Scheiner sobre a relação afetiva entre o público e a exposição nos museus:

o controle excessivo e absoluto da técnica pode ajudar a criar magníficos espetáculos visuais ou multimídia, que mobilizem os sentidos do visitante no plano cognitivo (curiosidade) ou motor (movimento), mas que dificilmente poderão gerar instancias de verdadeira mobilização afetiva. E é no plano afetivo que se elabora a comunicação: é no afeto que a mente e o corpo se mobilizam em conjunto, abrindo os espaços do mental para novos saberes, novas visões de mundo, novas experiências, novas possibilidades de percepção. (SCHEINER, 2003, n. 4-5)

³² Informação retirada da etiqueta que se encontra fixada na parte inferior do Teodolito na exposição “Poeira, Lona e Concreto”.

3.3.1.5 Módulo nº 5: Cidade em construção

O módulo de número 5 fica localizado logo após o teodolito, mas precisamente a sua direita. É formado, assim como o módulo 4, por dois painéis de madeira de cor verde. O módulo apresenta fotografias da cidade de Brasília em construção, num total de sete que mostram imagens desde as primeiras linhas traçadas no chão do Planalto Central à construção da Praça dos Três Poderes e outros edifícios.

Figura 18 - Módulo 5: Cidade em Construção



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

O módulo não apresenta nenhum texto de referência, entretanto este não é um grande problema, pois as fotografias além de serem identificadas por etiquetas são bastante expressivas e conseguem passar a mensagem de uma cidade sendo construída, cidade esta Brasília percebida por sua arquitetura marcante.

Analisando os módulos 4 e 5, tendo em vista o teodolito entre os dois, não haveria necessidade deles serem divididos por temática, agregaria mais informações ao visitante se eles fossem um só módulo, que poderia se chamar “Do marco zero a construção” e que compartilhariam do mesmo texto presente no módulo 4.

O fato deste módulo não apresentar um texto explicativo significa, analisando o seu contexto, que não há mais informações para passar ao visitante a respeito das ações iniciais da construção de Brasília, visto que o texto presente no módulo de número 4 já contextualiza essas informações. A unificação dos dois módulos pouparia em cada um deles a escassez de recursos expositivos e ofereceria ao público visitante mais imagens sobre essa fase.

3.3.1.6 Módulo nº 6: Operários em construção

O módulo de número 6 faz referência aos operários que trabalharam na construção de Brasília. Esse módulo expositivo se encontra em um painel de madeira de cor verde e apresenta sete fotografias da época, seis fixadas na estrutura de madeira e uma na parede do lado esquerdo, focadas no trabalho civil, no seu sentido prático, mostrando um pouco do dia a dia dos operários na construção.

Figura 19 - Módulo 6: Operários em Construção



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Do lado direito do módulo, próximo à faixa verde escuro de identificação do mesmo, há um trecho da Sinfonia da Alvorada, canção feita por Vinícius de Moraes em parceria de Antônio Carlos Jobim³³. É um relato poético da construção da cidade e, consequentemente uma homenagem à nova capital do Brasil:

foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.

E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplinar, polir, erguer as brancas empenas...

Ah, as empenas brancas!
Como penas brancas...
Ah, as grandes estruturas!

Tão leves, tão puras...

³³A poesia foi criada por Vinícius de Moraes e serviu como letra para a melodia criada por Antônio Carlos Jobim. Disponível em: <<http://www.jobim.com.br/dischist/sinfalv/sinfalv.html>>. Acesso em 27 maio 2014.

Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão... O trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível (Sinfonia da Alvorada, Exposição “Poeira, Lona e Concreto”, 2014).

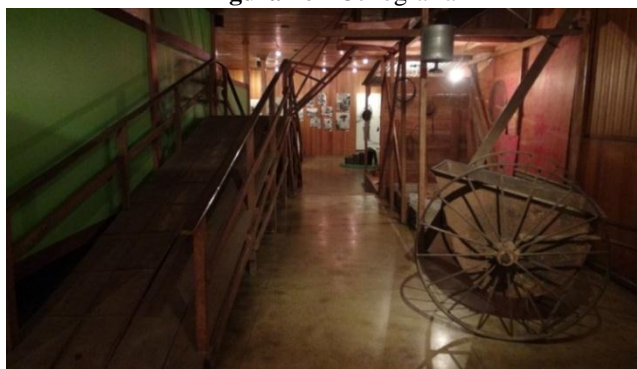
O trecho da canção selecionado para este espaço fala dos materiais utilizados, da mão de obra, do espaço selecionado para a construção, do trabalho pesado dos candangos, valorizando o trabalho humano na construção de Brasília. A colocação deste texto ao lado do módulo deu sentido ao contexto, gerando a possibilidade de associação das fotografias apresentas ao trecho da Sinfonia da Alvorada.

3.3.1.7 Módulo nº 7: Candangos

Visto que o Museu se chama Museu Vivo da Memória Candanga, o trabalho acredita que esse seria o módulo mais impactante da exposição. Saindo do módulo 6 o público visitante é induzido a passar por um corredor até chegar ao módulo 7. Neste corredor há a primeira ambientação cenográfica da exposição. Segundo Gonçalves (2004, p. 35) “é interessante observar que os recursos ‘cenográficos’ criam para o receptor as estratégias que funcionam como chaves da exposição, pelas quais são possíveis a experiência estética e a apreensão de conteúdos”.

Trata-se da reprodução de uma área de construção civil que simula o local de trabalho dos candangos na época da construção da capital. Do lado esquerdo do corredor há uma rampa de madeira e do outro um local composto por materiais de construção e uma girica de ferro, como apresenta a figura 20.

Figura 20 - Cenografia 1



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Segundo Luciana Ricardo, Ronaldo Santos durante a visita guiada comenta sobre o peso da girica e a dificuldade de manuseá-la. Relata que, na época da construção, os candangos carregavam esse instrumento cheio de concreto, e que subiam e desciam rampas semelhantes àquela que compõe o cenário da exposição. Ronaldo Santos relata que a girica era usada como uma espécie de carrinho de mão da época.

De acordo com Edenise de Souza, a girica é uma peça raríssima. Devido a isso é sempre solicitada para exposições em outras instituições fora do Museu, entretanto ela não concorda com a saída do objeto, pelos desgastes que ele pode sofrer em se tratando de um objeto antigo e de ferro.

Nesse sentido Herreman (2004, p.101) define que o objeto museológico geralmente “é considerado como uma peça única que representa muitas coisas diferentes, não necessariamente a beleza, mas também a história, memória, identidade ou informação científica entre outras coisas, para uma pessoa ou grupo de pessoas”.

A girica também não tem etiqueta de identificação, porém no contexto cenográfico onde ela está inserida é possível deduzir que ela constitui mais um dos instrumentos de trabalho ali apresentados. Entretanto, não é possível identificar se é um objeto museológico ou apenas mais um recurso cenográfico utilizado para compor a cena.

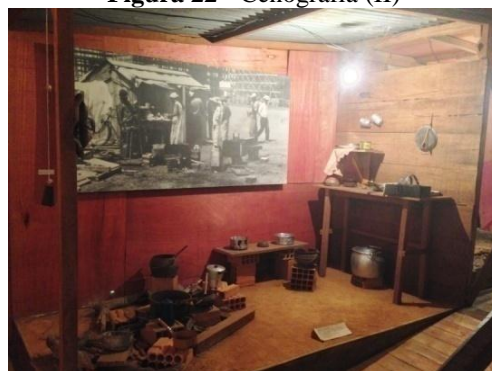
Logo acima da girica, há um chuveiro improvisado pendurado na estrutura cenográfica de madeira. Ronaldo Santos também chama a atenção dos visitantes para este chuveiro na visita, relatando que era assim que os candangos tomavam banho naquela época. Outros elementos que ajudam a compor a cena são o cimento, que cobre uma área retangular do chão para dar um efeito de obra ainda inacabada, brita, uma pá, um par de luvas de pedreiro, um chapéu de nordestino e uma peneira de obras, dentre outros como mostra a figura 21.

Figura 21 - Cenografia (I)



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Figura 22 - Cenografia (II)



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

A segunda ambientação cenográfica fica na sequência da primeira, no final do mesmo corredor, podendo ser observada na figura 22. Trata-se da simulação do que seria uma conzinha para os candangos durante o período de construção de Brasília. A cena é uma reconstituição da fotografia apresentada no fundo, pois segundo Luciana Ricardo, ao olhar para fotografia e vivenciar o que é proposto na cenografia, o público visitante pode ter outro tipo de experiência estética.

Essa ambientação é composta por um chão de barro vermelho, semelhante ao de Brasília na época, tijolos e lenha para simular um fogão improvisado, painéis de alumínio envelhecidas, também um chapéu de nordestino, visto que a maioria dos candangos veio do nordeste, e um sino. Ronaldo Santos relata que ao passar pela cozinha, durante a visita guiada, ele toca o sino e diz que era assim que os candangos eram chamados para comer.

Logo em seguida, localizado à esquerda da conzinha cenográfica, está o módulo de número 7 nomeado Candangos. Este módulo apresenta um texto na lateral do lado direito, trata-se de outro trecho da Sinfonia da Alvorada que relata a vinda dos candangos para o Planalto Central:

...começaram a chegar de todos os cantos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte; foram chegando do Grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em sua simples e áspera doçura; foram chegando em grandes levadas do Grande Leste, da Zona da Mata, do Centro-Oeste e do Grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias; foram chegando de tantos povoados, tantas cidades cujos nomes pareciam cantar saudades aos seus ouvidos, dentro dos antigos ritmos da imensa pátria...

Boa Viagem! Boca do Acre! Água Branca! Vargem Alta! Amargosa! Xique-Xique! Cruz das Almas! Areia Branca! Limoeiro! Afogados! Morenos! Angelim! Tamboril! Palmares! Taperoá! Triunfo! Aurora! Campanário! Águas Belas! Passagem Franca! Bom Conselho! Brumado! Pedra Azul! Diamantina! Capelinha! Capão Bonito! Campinas! Canoinhas! Porto Belo! Passo Fundo! Cruz Alta! (Sinfonia da Alvorada, Exposição “Poeira, Lona e Concreto”, 2014).

Esse trecho da sinfonia além de relatar poeticamente a vinda dos candangos para a construção de Brasília traz o nome de algumas das muitas cidades de onde vieram esses trabalhadores. Logo abaixo desse texto há uma ambientação cenográfica montada a partir de malas com modelos originais de época e sacos de tecido, que eram utilizados como bagagem de quem tinha menos condição financeira, que simbolizam justamente a chegada dos trabalhadores a futura capital.

Figura 23 - Módulo 7: Candangos/Cenografia 3

Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Há várias fotografias dos candangos, três delas se destacam pelo tamanho, todas medindo em média 1,0 x 2,0 metros. O original de uma delas, feita por Peter Scheier, está posicionada na parede do lado esquerdo das malas, que traz um candango carregando uma mala no ombro. As outras duas fotografias estão fixadas em uma mesma estrutura de madeira no chão e apoiadas a uma viga também de madeira. Cada uma se encontra de um lado da estrutura como apresenta a figura 24 e 25.

Figura 24 - Foto Candango (I)

Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Figura 25 - Foto Candango(II)

Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

O original da fotografia ilustrada na figura 24 foi feita por Mario Fontenelle e a original ilustrada na figura 25 é de Peter Scheier. Assim como a fotografia do JK, presente entre os módulos 3 e 4 visa passar, segundo Luciana Ricardo, uma sensação de proximidade com o público visitante, essas fotografias também estão expostas com esse intuito.

Na mesma parede onde se encontra a fotografia de um candango com uma mala no ombro (original Peter Scheier), há também diversas fotografias menores que trazem imagens dos candangos, todas elas feitas na Cidade Livre. É nesse momento que surge uma dúvida a respeito do módulo ao qual essas fotografias pertencem, pois o módulo seguinte, de número 8, denominado Cidade Livre não apresenta nenhuma identificação, tendo em vista que todos os

módulos são identificados por uma faixa que traz a sua numeração e o seu nome, e as fotografias ficam na divisa entre o módulo 7 e o módulo 8.

Analisando as fotografias este trabalho acredita que essas fotos compõem o módulo de número 8, que tem como temática a Cidade Livre, pelo fato de todas as fotografias dos candangos serem retratadas naquela cidade. A falta de identificação gera mais falha na linguagem da exposição, pois ao chegar ao módulo dos Candangos é encontrado no mesmo espaço o módulo da Cidade Livre sem identificação, dessa forma para o público todo aquele espaço junto aos seus recursos expositivos poderia constituir apenas um módulo, o dos Candangos.

Tendo em vista o material exposto nos dois módulos essa interpretação do público não seria um grande problema, pois todos os recursos expositivos apresentados contemplam a história dos candangos. Entretanto, há fontes documentais no arquivo do Museu que dizem que ali, ao lado do módulo dos Candangos, está o módulo da Cidade Livre, portanto, deveria estar ao menos identificado.

3.3.1.8 Módulo nº 8: Cidade Livre

Sem identificação, este módulo será descrito de acordo com a leitura deste trabalho a partir dos recursos expositivos presentes no local que lhes cabe. Portanto, as fotos que se encontram logo após o módulo 7, pelo que consta de informação nas suas imagens, pertencem ao módulo Cidade Livre, apresentadas na figura 26. Ao lado dessa parede de fotografias, há uma ambientação cenográfica que contextualiza um objeto museológico. Trata-se de uma cadeira de barbeiro colocada no centro de uma reconstituição do que seria uma barbearia da época, podendo ser observada nas figuras 27, 28 e 29.

Figura 26 - Módulo 8: Cidade Livre fotos



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Figura 27 - Módulo 8: Barbearia/Cenografia 5



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Figura 28 - Módulo 8: Cadeira de barbeiro

Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Figura 29 - Módulo 8: Cidade Livre barbearia

Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

A cadeira de barbeiro, segundo Luciana Ricardo, pertenceu ao primeiro barbeiro da Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante, e foi doada por sua esposa quando ele faleceu. Ronaldo Santos geralmente relata nas visitas guiadas que o próprio Presidente JK se sentou nessa cadeira. Entretanto, a cadeira não traz nenhuma identificação de referência a este fato, portanto quem passa pela exposição sem o suporte da visita guiada, vai embora sem tomar conhecimento que o presidente Juscelino Kubitschek se sentou ali naquela mesma cadeira. Porém, na parede da barbearia retratada na ambientação cenográfica há duas fotografias que retratam o Presidente JK na barbearia original da Cidade Livre e em uma delas ele aparece ao lado, segundo a legenda da foto, de seu barbeiro, Joaquim Oliveira.

Segundo Ronaldo Santos o público jovem e adulto se interessa por essa história tanto em vista a simplicidade do gesto que envolve um presidente da república se deslocar do Rio de Janeiro para Brasília, em prol de acompanhar o andamento de sua construção, visitando a Cidade Livre e frequentando uma barbearia local, onde frequentavam também pessoas comuns, como os candangos.

Figura 30 - Fotografia da Cidade Livre

Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

De frente para a barbearia há um painel de cor verde, mas diferente do verde habitual existente em toda exposição, trata-se de um verde mais suave. Este painel apresenta um texto de referência sobre a Cidade Livre e quatro fotografias, as únicas fotografias coloridas da exposição que retratam a cidade. Coloridas com o propósito de mostrar como eram as casas, cada uma de cor como mostra a figura 30, muito diferente dos edifícios construídos no Planalto Central. E foi assim, inspirado nas casas da Cidade Livre, que se buscou pintar as casas que compõem o MVMC.

3.3.1.9 Módulo nº 9: Hospital Juscelino Kubitschek (HJKO)

Ao lado da barbearia, há uma ambientação cenográfica toda constituída por objetos originais da época, a maioria deles compõem a coleção do HJKO, que pertence ao acervo do MVMC. O módulo de número 9 busca representar o antigo HJKO por meio da reprodução de um consultório médico da estrutura original do hospital.

Como descrito anteriormente, o HJKO era composto pelo que tinha de mais moderno no que se diz repetido à área hospitalar. Portanto, o consultório médico do HJKO constituído na exposição “Poeira, Lona e Concreto” é composto por diversos equipamentos modernos para a época, como uma balança para pesar recém-nascidos, frigobar e máquina esterilizadora. Segundo Luciana Ricardo, esse relevo que o módulo se encontra, que pode ser observado na figura 31, foi criado por ela e Edenise de Souza durante o período de reformulação, visando à proteção e melhor visibilidade do acervo.

Figura 31 - Módulo 9: HJKO/Escritório Médico



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Compõe também o ambiente do escritório, em uma parede branca do lado direito, uma fotografia de JK e outra do médico Edson Porto, primeiro diretor do hospital, uma ao lado da outra. Na parede do lado esquerdo do consultório médico, próximo à balança para adultos, há um texto de referência sobre o HJKO, que traz um breve histórico sobre a constituição do hospital e outra fotografia do médico Edson Porto conversando com um homem não identificado na etiqueta, próximos de um automóvel, que parece ser uma ambulância do HJKO.

3.3.1.10 Módulo nº 10: Brasília Palace Hotel

Entre o final do módulo 9 e início do módulo 10, há uma cadeira de engraxate com base de metal nas cores vermelha e branca, o vermelho é predominante por estar presente na maior parte da cadeira, na estrutura inferior e no acolchoado. A cadeira é antiga e parece ser bem sofisticada para a sua época, podendo ser observada na figura 32.

Figura 32 - Cadeira de engraxate



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

A cadeira de engraxate é mais um dos objetos apresentados na exposição sem nenhuma identificação. Entretanto, diferente da mesa com as réguas, da máquina de escrever, da girica e da cadeira de barbeiro, que estão posicionadas dentro de um contexto que acaba gerando no público a capacidade de associação ao tema, a cadeira de engraxate não está localizada dentro de um contexto em que seja possível qualquer associação. Ela simplesmente está ali. Herreman (2004, p.101), a respeito do objeto e o seu contexto, descreve que “o objecto tem significados diferentes de acordo com o contexto no qual está inserido, das suas relações com outros objectos, o local onde é exibido, as cores que o envolvem e até mesmo as etiquetas que são utilizadas”.

Este fato constitui um problema na construção de sentido da narrativa do museu, por meio dos recursos expositivos utilizados na exposição. Um objeto não identificado, colocado em um lugar que não foi estrategicamente pensado gera falha de comunicação, pois a linguagem expositiva não fica clara aos olhos do público visitante.

Uma cadeira de engraxate apresentada entre um módulo que corresponde ao HJKO e outro correspondente ao Brasília Palace Hotel, na perspectiva deste trabalho não constitui sentido, visto que o objeto além de estar fora de contexto, não apresenta etiqueta de identificação e não está referenciado em nenhum texto explicativo. A cadeira parece pertencer ao acervo do hotel, mas na forma como ela se encontra na exposição não tem como o visitante saber ao certo.

Logo ao lado da cadeira de engraxate está o módulo de número 10, referente ao Brasília Palace Hotel, o primeiro hotel de Brasília. É possível identificar o módulo pelo texto explicativo de referência logo no início, porém assim como o módulo de número 8, referente à Cidade Livre, não há faixa de identificação como há nos demais módulos. Entretanto diferente do módulo 8 há um espaço reservado para ela, que parece ter sido retirada por conta de algum imprevisto técnico.

O módulo apresenta uma ambientação cenográfica que busca representar um quarto do hotel composto por duas camas de solteiro, uma mesinha do lado de cada uma delas, uma das mesinhas traz um telefone da época, uma penteadeira com um nécessaire e uma cadeira vermelha, e dois quadros na parede do fundo com imagens da natureza, podendo ser observada na figura 33. A maioria desses objetos que compõem a cena faz parte da coleção do Brasília Palace Hotel que foi resgatada após o incêndio e que hoje pertence ao acervo do MVMC.

Figura 33 - Módulo 10: Brasília Palace Hotel



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Também faz parte do módulo 10 outra ambientação cenográfica que reproduz o saguão de entrada do Brasília Palace. Havia no antigo hotel um saguão com uma obra do

Athos Bulcão em toda parede, e durante o período de reformulação da exposição Luciana Ricardo e Edenise de Souza resolveram criar uma ambientação que reproduzisse este saguão. Pensando nisso, Edenise de Souza devido a sua prática com pinturas, procurou o próprio Athos Bulcão e lhe perguntou detalhes da obra e as cores exatas utilizadas na pintura.

Figura 34 - Paineis Athos original



Fonte: Arquivo Público – DF

Figura 35 - Módulo 10: Paineis Athos



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Por meio do depoimento de Athos Bulcão, Edenise de Souza reproduziu a obra, em tamanho proporcional à sala de exposição, podendo ser observadas a original e a reprodução nas figuras 34 e 35. Uma mesa de centro envolta por duas cadeiras foram colocadas, para ajudar a compor a ambientação cenográfica, fazendo referência à composição do antigo saguão.

3.3.1.11 Módulo nº 11: Fotógrafos

O módulo de número 11 é uma homenagem aos primeiros fotógrafos da cidade de Brasília. Fica localizado ao lado da ambientação do saguão do Brasília Palace e é constituído por uma fotografia de um lambe-lambe³⁴ e ao lado um dos aparelhos utilizados para fotografar na época, podendo ser observado na figura 36.

³⁴ Segundo o dicionário Michaelis lambe-lambe trata-se de uma gíria muito utilizada para referi-se ao fotógrafo ambulante. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/lambe-lambe%20_989397.html> Acesso em 03 de junho de 2014.

Figura 36 - Módulo 10: Lambe-lambe

Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Figura 37 - Módulo 10: Laboratório de fotos

Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

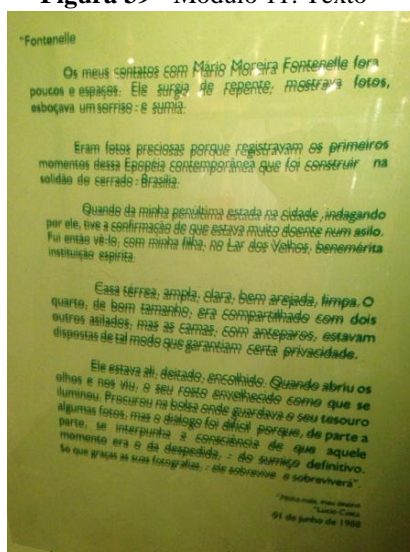
Figura 38 - Módulo 10: Painel

Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

É composto também por uma ambientação cenográfica que reproduz um laboratório de fotografia de Mario Moreira Fontenelle, constituído por objetos de trabalho do fotógrafo pertencentes a sua coleção e que hoje faz parte do acervo do MVMC. O laboratório, que pode ser observado na figura 37 é todo fechado, com apenas uma tela de vidro fumê bem escura, que dá sentido a proposta do laboratório de fotografia, mas que dificulta a visão dos objetos que estão na parte interna pelo público.

Os objetos colocados em exposição no laboratório são equipamentos utilizados na revelação de fotos analógicas que, naquela época, era única forma que existia de revelar fotografias. Então a cenografia é composta por bacias, potes que simulam a existência de materiais utilizados nessa técnica e um arame composto por fotografias penduradas já reveladas à espera da secagem total.

Na parede de cor verde do laboratório, há um texto do lado esquerdo referente a um trecho do livro organizado por Raquel Cavalcante, “Minha mala, Meu destino”, em homenagem a Mario Fontenelle. Trata-se de uma reflexão de Lucio Costa acerca de seu trabalho como fotógrafo. O texto, como a maioria dos textos da exposição, está impresso em uma tela de vidro fixada à parede, que devido à iluminação mal posicionada duplica as letras, causando ao visitante um efeito de vista embaçada, como mostra a figura 39.

Figura 39 - Módulo 11: Texto

Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

O módulo se chama Fotógrafos, dando a entender que se trata de vários profissionais. Entretanto, além de Mário Fontenelle, há apenas uma fotografia de outro fotógrafo logo abaixo de uma fotografia de Fontenelle no painel branco a direita do laboratório, podendo ser observado na figura 38. Trata-se do fotógrafo Joaquim Paiva, também responsável por retratar o início de Brasília em seus trabalhos que, em menor número, também estão presentes na exposição. Este painel ainda traz um texto de Duda Bentes sobre a função do fotógrafo na construção de Brasília.

3.3.1.12 Módulo nº 12: Inauguração

Seguindo o percurso proposto pelo museu, chegamos ao módulo de número 12, último módulo da exposição. A inauguração da nova capital do Brasil é retratada na exposição por meio de três painéis de madeira de cor verde que apresentam textos da revista Manchete do dia da inauguração contextualizando a ocasião.

O primeiro texto lembra a data de inauguração de Brasília, dia 21 de abril de 1960 e relata que foi um espetáculo inesquecível. O segundo texto diz que um dos momentos de maior vibração foi a passagem dos candangos. Segundo a citação da revista, fixada no painel, os candangos desfilaram sobre duzentos caminhões, jipes, tratores e máquinas de terraplanagem. O terceiro texto traz um relato de Jacinto Thomas, que descreve a inauguração como um evento chique e sofisticado. O quarto texto afirma que a inauguração não foi feita

apenas de comemorações solenes oficiais, houve também festejos populares e a presença de jovens.

Figura 40 - Módulo 12: Painel 1



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Figura 41 - Módulo 12: Painel 2



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Figura 42 - Módulo 12: Painel 3



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Figura 43 - Módulo 12: Vestidos



Fonte: Foto de Ingridde dos Santos Alves

Os painéis apresentam também fotografias que retratam o dia da inauguração. À frente dos painéis há duas vitrines, cada uma com um vestido de festa, como mostra a figura 43. Os vestidos apresentam uma etiqueta de identificação com as seguintes informações: vestidos de época, que foram resgatados de um período entre a década de 50 e 60. Ambos foram doados, um por Maria das Graças Coutinho e o outro por Laureti Maestrelli, segundo a etiqueta.

Os vestidos apresentados, a princípio como objetos museológicos, são acondicionados em vitrines, fato que atribui às peças um ar de importância, solenidade. Teriam importância por terem pertencido a alguém que compareceu à inauguração da cidade de Brasília no ano de 1961, mas esse não é o caso. Os vestidos são de época, mas não se sabe ao certo nem se pertenceram ao período exato da inauguração, pois as informações estimam que pertenceram entre as décadas de 50 e 60. Foram colocados ali somente pelo fato de se tratarem de indumentárias de festa de época já que na inauguração da cidade houve grandes festejos comemorativos.

Este trabalho não atribui sentido à presença desses vestidos na exposição, visto que não são objetos museológicos e não trazem consigo uma história que agregue sentido a narrativa do MVMC. A ideia de colocar esses vestidos em vitrines e expô-los dessa forma constitui um ato aparentemente subestimador, por parte da equipe que o pensou, em relação ao público visitante. Para Sylvia Demetresco a vitrine é:

uma manifestação discursiva que não se restringe apenas a comunicação; abrange também uma construção textual de um mundo no qual um produto passa a existir por se colocar em relação com os que o percebem. Constrói-se, pois, uma encenação geradora de significação em que a vitrina é um espaço que significa e se faz por esse seu peculiar modo de existência. (DEMETRESCO, 2001, p.13)

Nesse sentido, dentro do contexto museológico, a vitrine deve contribuir para a significação de um objeto que seja de fato relevante para o contexto expositivo. Para não gerar este tipo de interpretação os vestidos deveriam aparecer como recursos expositivos cenográficos, compondo uma cena que pudesse retratar a inauguração, entretanto são expostos em vitrines como objetos museológicos.

A exposição é finalizada com um texto referente a um trecho do discurso do presidente JK na véspera da inauguração, dia 20 de abril de 1960, que diz:

... Brasília só por estar ai, como a vemos, e já deixando entender o que será amanhã, porque a fé em Deus e no Brasil nos sustentou a todos nós, a esta família aqui reunida, a vós todos “Candangos” a que me orgulho de pertencer. Viestes alguns de Minas Gerais, outros de estados limítrofes, a maioria do nordeste. Caminhastes de qualquer maneira até aqui, por estradas largadas e ásperas, porque ouvistes de longe, a mensagem de Brasília; porque vos contaram que uma estrela nova iria acrescentar-se às outras vinte e uma da bandeira da pátria. ... Sei bem – todos sabem – que os episódios do erguimento desta cidade, mesmo os mais obscuros figurarão na história que escrevemos como vosso suor. Um dia virá alguém que fixará no papel a nossa vida de “candango”. As gerações desejarão saber tudo que aconteceu na capital da esperança. (Juscelino Kubitschek, Exposição “Poeira, Lona e Concreto”, 2014).

Como previa o Presidente JK em seu discurso reproduzido acima, um dia veio alguém e fixou nas paredes do MVMC e mais precisamente nas paredes da exposição “Poeira, Lona e Concreto” parte da vida dos trabalhadores e colaboradores da construção de Brasília. É possível observar com a leitura do texto que o próprio JK se intitulava candango, pois ele também veio de fora da região escolhida para a construção da nova capital.

Devido a isto, possivelmente foi baseado em documentos como este discurso de JK, que as equipes responsáveis pelas adaptações, posteriores a primeira versão da exposição, se apoiaram para justificar o fato da exposição não contar e preservar somente a memória dos verdadeiros candangos, aqueles advindos do significado da palavra trazida pelo dicionário,

mas sim dos diversos profissionais que colaboraram na época para a construção da atual capital federal.

3.4 A realização do sentido

Até o momento refletimos sobre a produção do sentido e a circulação/distribuição do sentido construído na exposição “Poeira, Lona e Concreto” para a narrativa do MVMC. A partir de agora essas reflexões permeiarão a realização desse sentido que é narrada como uma epopeia, e é dessa forma que a realização do sentido se dá nesse espaço expositivo, por meio da história da construção da cidade de Brasília e dos seus heróis construtores, os candangos.

Aristóteles (1991) considera que epopeia é uma figuração da realidade, é um método poético que se concretiza pela definição dos seus objetivos, pelos meios que utilizam e pelos modos como narram, apresentam ou representam essa realidade. Dessa forma, a construção de Brasília é narrada pelo MVMC por meio da exposição “Poeira, Lona e Concreto”, com objetivo de apresentar ao visitante os protagonistas dessa construção, a partir da realidade adaptada ao discurso do Museu.

Ao analisar a produção e a circulação/distribuição do sentido da narrativa do Museu na exposição foi possível perceber elementos que compõem uma epopeia, como ação, processo, planejamento, projetos, sacrifício, viagem, ideais, operacionalidade, oportunidades e simplicidade. Com base nessas inferências, apresentaremos a seguir sobre esses elementos que efetivam a realização do sentido na exposição “Poeira, Lona e Concreto” e que, conseqüentemente, constrói sentido para a narrativa do MVMC.

Dois elementos que caracterizam uma epopeia e que caminham juntos durante toda a construção da cidade de Brasília é o processo e a ação. A construção da nova e atual capital do país envolveu um vasto processo, que se iniciou antes mesmo da sua construção propriamente dita. A interiorização da capital foi pensada muito antes do presidente JK coloca-la em prática, como apresenta o primeiro módulo da exposição. Portanto, o processo de construção da cidade se inicia com os primeiros idealistas, até chegar a JK, que a concretizou junto com “todos” candangos. Nesse sentido, a exposição “Poeira, Lona e Concreto” narra esse processo, por meio de diversas ações que puderam tornar o processo possível.

Brasília é também famosa por ter sido uma cidade desde o início muito bem planejada. O planejamento da cidade vai muito além do planejamento físico, a cidade foi pensada

também, de certa forma, para atrair os olhares antes concentrados nas grandes cidades, para o interior do país, buscando o crescimento de regiões na época menos desenvolvidas. Este planejamento está presente na exposição “Poeira, Lona e Concreto” tanto em seu conceito físico, com relação às estratégias estabelecidas para mudança da capital geograficamente, tanto no sentido de fazer do que se tinha planejado para o povo brasileiro com relação às melhorias de vida a partir daquele acontecimento, um ato concreto.

O planejamento da cidade envolveu também a escolha de um projeto que se identificasse com que se idealizou para Brasília. O projeto arquitetônico para a construção do plano urbanístico de Brasília é apresentado no módulo de número 2, Planos e Pilotos, e foi escolhido em meio a vários outros que competiam pela oportunidade de terem o seu nome registrado nessa epopeia em que se transformou essa história.

A viagem permeou todo o período de construção da cidade com a vinda constante de trabalhadores advindos de vários locais do país para ajudar a construí-la. No entanto, este elemento pode ser melhor destacado na exposição “Poeira, Lona e Concreto” no módulo de número 1, Projetos de Mudança, quanto é narrada a viagem da Missão Cruls em direção ao Planalto Central do Brasil pela busca do local exato onde seria construída a nova capital.

Em junho de 1892, a missão partiu do Rio de Janeiro com a finalidade de demarcar a área do futuro Distrito Federal, chefiada na época pelo cientista e astrônomo Louis Ferdinand Cruls, daí se justifica o nome da missão e caracteriza também outro elemento que constitui a epopeia de Brasília, o sacrifício. Durante um período de sete meses, “22 pessoas percorreram 14 mil quilômetros, realizando demarcações de área e registrando dados sobre a fauna, a flora e os hábitos dos moradores do sertão brasileiro”³⁵.

A parte operacional que envolve a construção da cidade de Brasília narrada por meio da exposição “Poeira, Lona e Concreto” pode ser destacada no módulo de número 3 referente a construtora Novacap. A Novacap foi criada com o objetivo de construir Brasília, em um aspecto agora movido por um sistema operacional, criado especificamente para colaborar na construção, dando um suporte maior ao trabalhador civil.

A história da construção da cidade de Brasília foi movida desde o início por ideais que constituíram um dos elementos dessa grande epopeia. O ideal coletivo, a construção da nova capital, se constituiu a partir do ideal particular de cada colaborador da construção. Elemento que caminha ao lado dos ideais são as oportunidades.

³⁵ Brasília um sonho desde o século XIX. Disponível em: <<http://www.educacional.com.br/especiais/brasilia/01.asp>>. Acesso em 11 jun. 2014.

A oportunidade está presente em todo momento na realização do sentido por meio da exposição. Ela está presente no que moveu o povo humilde que veio de varias localidades do país e se prontificou a construir a capital trabalhando pesado para que esse sonho pudesse se realizar, está presente na vontade dos engenheiros, dos arquitetos, e dos diversos profissionais que colaboraram para a construção. Essas pessoas enxergavam em Brasília a oportunidade em vários aspectos, com relação a emprego, melhoria de vida, destaque profissional, carreira, constituição de família, elementos que compõem, ou que caracterizam a felicidade nos dias de hoje. Brasília foi, durante a sua construção e é até hoje, a cidade das oportunidades.

A narrativa do MVMC, que tem o seu sentido construído, além de aspectos que envolvem a criação do Museu, pela exposição “Poeira, Lona e Concreto”, apresenta em seu contexto duas realidades diferentes. Uma retrata o lado dos políticos, das pessoas ilustres que vinham ver como estava o andamento da cidade e que inclusive se hospedavam no Brasília Palace Hotel. O módulo de número 10, que simula uma das instalações do Hotel, representa bem esta realidade. Em contra ponto, como diz Gabriele (2012, p. 149) outra realidade que surgiu longe dali, é a da Cidade Livre, aonde as pessoas comuns que vieram para colaborar na construção habitavam.

A partir desse contexto destacamos outro elemento que constitui a epopeia que narra à construção da cidade de Brasília: a simplicidade. Esse elemento está presente na história que envolve a cadeira do barbeiro, situada na barbearia no módulo de número 8, a Cidade Livre. O fato do próprio JK ter se sentado naquela cadeira é visto pelo público, segundo Ronaldo Santos, como um ato de simplicidade.

Esse contexto já foi apresentado na descrição desse módulo no título anterior, entretanto a recapitulação do mesmo não é por acaso, constitui aqui um ato que representa simplicidade caminhando no sentido de igualdade, aproximação dos povos, se ceder ao outro, tendo em vista a ideia de que o candango humilde veio em busca desse outro, união para um bem comum, a construção da cidade de Brasília. Fato que caracteriza o enredo de diversas epopeias, inclusive esta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa foi movida pela seguinte indagação: Como a exposição “Poeira, Lona e concreto”, por meio dos seus recursos expositivos, constrói/dá sentido à narrativa do Museu Vivo da Memória Candanga? Para que, após as análises, se pudesse responder a este questionamento, buscou-se primeiramente compreender os discursos que ocasionaram a criação do MVMC.

O primeiro hospital de Brasília foi criado para atender ao povo que vinha de fora da região para a construção desse ideal. O HJKO era visto como um local acolhedor e de cuidados para os Candangos. Para ser atendido no hospital, não importava de quem se tratava o paciente, o que importava é que ele estava ali pelo mesmo motivo que os demais estavam e necessitava de cuidados para que logo pudesse voltar a trabalhar e continuar levando adiante o sonho de construir a nova capital.

O tempo passou, e passou também para HJKO, houve um período em que não havia mais hospital, somente as suas edificações, e o que restou foi um povo batalhador que já se sentia pertencente aquele lugar, aquele local. Chegou às ruínas, foi ameaçado de destruição, mas o povo não permitiu. Foi tombado, agora Patrimônio Histórico do Distrito Federal, o que gerou um alívio à população que já havia se apegado ao conjunto arquitetônico do antigo hospital. Foi restaurado, revitalizado, e agora visto como um espaço cultural, que preserva a história e a memória dos Candangos. O antigo Hospital agora é museu, o Museu Vivo da Memória Candanga.

Desde o início o local foi pensado para acolher todos os trabalhadores da construção de Brasília, nesse sentido, haveria local mais apropriado que este para construir um museu que preservasse a memória desses pioneiros? Este trabalho acredita que não, pois o HJKO foi construído para todos os trabalhadores que precisassem de cuidados médicos, por se tratar de um hospital tinha um caráter coletivo, diferente das demais edificações que também sobreviveram à construção da cidade, como por exemplo, o Catetinho³⁶, que foi construído para ser a primeira residência oficial do presidente Juscelino Kubitschek.

Tendo em vista esse contexto, buscou-se compreender e analisar a narrativa do MVMC, que traz em sua exposição “Poeira, Lona e Concreto” a história da construção da cidade de Brasília, de acordo com as análises realizadas nesta pesquisa, contada em uma nova versão, diferente da versão que se costuma contar.

³⁶ Disponível em: <<http://www.cultura.df.gov.br/historia-do-catetinho.html>> Acesso em 14 de jun. de 2014.

Dessa forma, após refletir sobre os acontecimentos formadores da narrativa do MVMC, o sentido que devia unir museu e exposição, que surgiam durante a contemplação da exposição “Poeira, Lona e Concreto”, deixaram de se divergir, e o que parecia estar coberto por uma venda foi desvendado. Antes da análise, a exposição “Poeira, Lona e Concreto” parecia não corresponder totalmente à narrativa do MVMC, pois a narrativa que era relacionada à exposição, se tratava da narrativa oficial da história da construção de Brasília.

Recapitulando, a história oficial conta que Brasília foi construída pelos candangos que vieram de fora da região, a maioria advinda do interior do nordeste, trabalhadores braçais, humildes, que vieram a chamado do presidente Juscelino Kubitschek. Essa história é verdadeira, no entanto, já dizia Scheiner (2003, n.4-5) que “tudo pode ser reinventado, adaptado, manipulado: lugares, fatos, personagens, e mesmo ao tempo, a memória, os sons e o movimento. Tudo pode tornar-se efeito de narração”.

O MVMC criou a sua realidade visando provocar efeitos emocionais no visitante, buscando gerar no mesmo a sensação de pertencimento. Candango, para o MVMC não é só o trabalhador humilde, para o MVMC todos são candangos. Sim, todos que vieram para Brasília, antes de sua construção, no período da construção, e que colaboraram para efetivação da cidade. Com a análise foi possível enxergar essa possibilidade, que justifica a exposição “Poeira, Lona e Concreto”.

Entretanto, é importante lembrar que só foi possível esclarecer o sentido que unia o Museu e a exposição devido a essa pesquisa, visto que normalmente o público que frequenta o Museu tende a relacionar a exposição “Poeira, Lona e Concreto” a realidade oficial, pois a realidade adaptada pelo MVMC não é claramente capaz de fazer despertar no visitante o sentindo imediato: que todos referidos naquela exposição são Candangos.

Este trabalho acredita que esse efeito acontece pela falta de comunicação museológica. Não só pelas falhas que existem dentro da exposição, mas pela falta de comunicação museológica externa, no sentido do MVMC não deixar claro o seu discurso para o público. A clareza de conteúdo nesse momento ocasiona na possibilidade de narrar, de fato, o outro lado da história, como o Museu acredita ter tido, para que o público entenda a realidade proposta pelo Museu e seja capaz de compreender o seu discurso não só pela exposição, mas pela divulgação do mesmo por meio de outras fontes de comunicação, que visam aproximação do público, como as citadas no primeiro capítulo deste trabalho.

Dessa forma é preciso enfatizar a importância do papel do museólogo no Museu. Segundo Cury (2005, p. 109) “o museólogo é um comunicador. É aquele que, por meio de uma linguagem específica (a exposição), gerencia um processo de comunicação de uma ideia

para determinado público-alvo, tendo como suporte os objetos musealizados”. Tomando por base esse contexto, se houvesse um profissional museólogo no quadro de funcionários do MVMC a possibilidade de clareza do conteúdo que trata a narrativa do Museu seria maior, tendo em vista o seu papel de comunicador do Museu por meio da linguagem da exposição.

Um fato importante a ser destacado, que serve de exemplo para confirmar a falha na comunicação museológica observada durante a pesquisa, é a visita guiada. A visita guiada pela exposição é focada no público escolar, mas precisamente, segundo Ronaldo dos Santos, nas turmas do quarto ano, período escolar que normalmente as escolas do DF ensinam às crianças a história da cidade onde elas vivem, Brasília. Nesse sentido, o “Viva o Museu”, visto como o programa mais importante do MVMC, tem como objetivo aproximar o Museu e a escola, proporcionado aos alunos uma “aula” sobre a história de Brasília.

Contudo, a realidade apresentada aos alunos durante o programa, tendo em vista as análises, é a realidade oficial, não a realidade do discurso que o Museu o acredita e que sustenta o seu sentido. Este trabalho teve a oportunidade de acompanhar uma visita guiada de uma escola a exposição “Poeira, Lona e Concreto” e em nenhum momento a guia demonstrou que as figuras retratadas na exposição eram todos Candangos. As figuras identificadas como Candangos na exposição pela guia foram os candangos da história oficial, apresentados no módulo intitulado “Candangos”.

Ou seja, já que o Museu acredita que todos são Candangos, não haveria a necessidade de um módulo com esse nome, e que para distorcer ainda mais o sentido apresenta apenas as figuras identificadas no significado do dicionário, os candangos da história oficial, os trabalhadores braçais e humildes. Este fato não coincide com o texto inicial e com o texto final da exposição, nem mesmo com a realidade que o Museu propõe.

Nesse sentido, recapitularemos a fala de Edenise de Souza, que relata que a exposição conta e preserva a história dos candangos, no sentido de candango ser todos aqueles que vieram para Brasília para ajudar na sua construção. No entanto, ela relata também que a exposição “Poeira, Lona e Concreto” é falha, e foi exatamente o que essa pesquisa atestou com os exemplos citados acima e durante a descrição dos módulos.

Este trabalho acredita que a equipe do Museu precisa se reunir para discutir de fato o discurso do MVMC, pois levando em consideração a narrativa que essa pesquisa identificou, a equipe precisa entrar em um consenso e repensar a maneira do Museu se comunicar com o seu público, na medida em que fique clara a “vontade” institucional, para possibilitar ao visitante relacionar o Museu à exposição.

No momento, de acordo com a análise, a realidade proposta pelo MVMC coincide com que é exposto na exposição “Poeira, Lona e Concreto”, devido a isto este trabalho conclui que apesar da narrativa presente no espaço expositivo ser descontínua, pelo fato de existir alguns recursos expositivos apresentados fora do contexto, a exposição como um todo, analisada como uma obra em si, constrói sentido a narrativa do MVMC, levando em consideração que “todos” os personagens ali retratados são vistos pelo Museu como Candangos.

Os recursos expositivos que estão sendo apresentados fora do contexto na exposição geram interrupções no sentido proposto pelo MVMC, já que o mesmo foi pensado de maneira a ser distribuído pelo percurso da exposição “Poeira, Lona e Concreto”. Dessa forma os recursos, que após as análises, foram identificados como responsáveis pelo “ruído” de comunicação presente dentro da exposição são: a máquina de escrever, situada no módulo 3: Novacap; a cadeira de engraxate, entre os módulos 9: HJKO e 10: Brasília Palace Hotel; e os vestidos acondicionados em vitrines no módulo 12: Inauguração. Os motivos pelos quais foram identificados como fora de contexto foram descritos detalhadamente no título 3.3, referente à distribuição do sentido na exposição.

Nesse sentido, o módulo de número 11: Fotógrafos, do ponto de vista desta pesquisa, não deveria participar do percurso expositivo da exposição “Poeira, Lona e Concreto”, pois no contexto narrativo proposto pelo MVMC, onde “todos” são Candangos de uma maneira que é possível apreender que esse todo veio para colaborar para a construção da cidade e não apenas para retrata-la. O trabalho dos fotógrafos no período da construção foi extremamente importante, pois foi devido a trabalhos como este que a construção de Brasília pôde ter sido apresentada, por meio de imagens, às demais gerações posteriores. Sem esse registro fotográfico talvez não houvesse a existência dessa exposição que aqui está sendo analisada.

Entretanto, o papel dos fotógrafos não se encaixa no perfil dos Candangos proposto pela narrativa do MVMC, no perfil dos heróis construtores que passaram pelo processo dessa história narrada como uma epopeia, constituída de ideais, sacrifícios e dos demais elementos citados no título 3.4, referente à realização do sentido. No entanto, a importância do trabalho dos fotógrafos, no que diz respeito ao registro dessa epopeia, deveria ganhar um local exclusivo no MVMC, fora do contexto da exposição, onde retrataria a vida desses profissionais com relação à construção da capital, apontando-os como responsáveis por esse registro essencial.

Contudo, a pesquisa conclui que o sentido pretendido com a exposição “Poeira, Lona e Concreto”, no contexto das possibilidades apresentadas neste trabalho, é o sentido obtido,

levando em consideração a descontinuidade da narrativa durante o percurso expositivo. Importante lembrar, que esta conclusão foi possível porque a exposição foi analisada na dimensão dos sentidos e não na dimensão da significação, para isso a pesquisa teria que utilizar outra metodologia, já que quem significa, ou melhor dizendo, (re) significa é o público, o museu é responsável por dar sentido ao seu discurso por meio da linguagem museológica, e no que interessa a esta pesquisa por meio da linguagem expositiva.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Fernando. MEDEIROS, Maria Beatriz de (org). **Corpos informáticos: performance, corpo e política**. Brasília. Editora do Programa de Pós Graduação em Arte, UnB, 2011. 220. p.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução e comentários: Eudoro de Souza. In: ARISTÓTELES. **Aristóteles: ética a nicômaco: poética**. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores; v. 2)

ARQUIVO PÚBLICO (DF). **Imagens**. Brasília.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **Informação e documentação – citações em documentos – apresentação**: NBR 10520. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **Informação e documentação – numeração progressiva das seções de um documento escrito – apresentação**: NBR 6024. Rio de Janeiro, 2003.

_____. **Informação e documentação – referências – elaboração**: NBR 6023. Rio de Janeiro, 2002.

BARROSO, Gustavo. **Introdução à técnica dos Museus**. 2 ed. Rio de Janeiro: MNH, 1951.

BEVENISTE, Émile. **Da subjetividade da linguagem**. In: problemas de linguística geral 1. 2. ed. Campinas: editora da Unicamp; Pontes, 1988. p. 284-293.

BORDENAVE, Juan. **O que é comunicação**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, p. 1-101. (Primeiros Passos)

BRASÍLIA. Secretaria da Cultura do Distrito Federal. **Museu Vivo da Memória Candanga**. Disponível em: < <http://www.cultura.df.gov.br/nossa-cultura/museus/museu-vivo-da-memoria-candanga.html> > Acesso em: 20 maio 2014.

BRULON SOARES, B. C. Patrimônio em processo num continente de misturas. **ICOFOM Study Series: ISS: Museology and History**, v. 35, 2006, p. 156–163.

CARVALHO, Luciana Menezes de; GUARNIERI, Waldisa Rússio Camarg; SCHEINER, Tereza. Dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e Museologia. **Revista Eletrônica**

do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 201. Disponível em:
<<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/185/171>>. Acesso em: 21 maio 2014.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. **O museu do sagrado ao segredo**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CAVALCANTE, Raquel. **Minha mala, meu destino**. Brasília: Alhambra, 1988. 175 p.

COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL (NOVACAP). **Revista Brasília**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, jul. 1957.

_____. **Revista Brasília**, Rio de Janeiro, n. 40 (edição especial), 21 abr. 1960.

CONDURU, Roberto. Exposições como discurso. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). **Discutindo exposições**: conceito, construção e avaliação. Rio de Janeiro: MAST, 2006. p. 60. (Mast Colloquia; n.8)

CURY, Marília Xavier. A importância das Coisas: museologia e museus no tempo contemporâneo. In: SIMON, Samuel (Org.). **Um século de conhecimento**: arte, filosofia, ciência e tecnologia no século XX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

_____. **Exposições: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Os usos que o público faz do museu. **Revista Musas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2004. p. 86-106

DEMETRESCO, Sylvia. **Construção de encenações**. São Paulo: SENAC: EDUC, 2001.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários: Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p.

DICIONÁRIO DE LATIM. Disponível em: <<http://www.dicionariodelatim.com.br>>. Acesso em: 22 maio 2014.

DURKHEIM, Émile. **As Regras do Método Sociológico**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Exposição “Poeira, Lona e Concreto”. Museu Vivo da Memória Candanga. Núcleo Bandeirante, Brasília, 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Caderno de ensaios: estudos de Museologia**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 64-67, 1994.

FLOREZ, Lilian Mariela Suescun. Jardins botânicos: entre a linguagem da ciência e a comunicação com o público. In: SEMINÁRIO DE INTERNACIONAL MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS: IDENTIDADES COMUNICAÇÃO, 2., 2010. Rio de Janeiro, **Anais...** Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_ii/P2_Artigo_Lilian_Florez.html>. Acesso em 1 jun. 2014.

GABRIELE, Maria Cecília Figueiras Lima. **Museu Vivo da Memória Candanga: a musealização do patrimônio arquitetônico**. 2012. 241. p. Tese (Doutorado em Museologia) – Curso de Doutorado em Museologia – Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora USP: Fapesp. 2004.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: BRUNO, Maria Christina Oliveira (Org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

HALL, Stuart. **Codificação/Decodificação**. In: Da diáspora: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

HERREMAN, Yani. Exposições, exibições e mostras. In: INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). **Como gerir um museu: manual prático**. Paris: ICOM, 2004. p. 99.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. Semiótica e museu. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Caderno de ensaios: estudos de Museologia**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 9-28, 1994.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). Museum definition: 1974. In: _____. **Development of the museum definition according to ICOM Statutes: 1946-2007**. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 30 out. 2013.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Cultura. Departamento de Museus e Centros Culturais. **Caderno de Diretrizes Museológicas**, 2006. p. 17-30.

KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1988. 377 p. (Coleção signos; 6)

KRISTEVA, Julia. **Langage, cet inconnu: une initiation a la linguistique(le)**. Paris: Ed Du Seuil, 1981. 327 p.

LE GOFF, Jaques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 525-541.

MARCONDES, Danilo. **Textos básicos de linguagem: de Platão a Foucault**. Rio de Janeiro: Jorge Zarrar, 2009.

MARTINO, C. Luiz. De qual comunicação estamos falando?. In: HOHLFELDT, A; MARTINO, C. Luiz; FRANÇA, V (Org). **Teorias da comunicação: Conceitos, escolas e tendências**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2010. p. 7-26.

MASSARANI, Luisa. **Diálogos e ciência: mediação em museus e centros de ciência**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007, 92 p.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do Teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.2, n. 2, p.9-42, jan./dez. 1994 .

_____. O museu e o problema do conhecimento. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS: PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO, 4., 2002, Rio de Janeiro, Anais... Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/AnaisMuseus->

Casas IV/FCRB AnaisMuseusCasasIV UlpianoBezerraMeneses.pdf> Acesso em 10 de abr. de 2014.

MENSCH, Peter van. **O objeto de estudo da museologia**. Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994.

MICHAELIS. **Dicionário Online**: dicionários Michaelis: UOL. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 20 maio 2014.

PENTEADO, José Roberto Whitaker. **A técnica da comunicação humana**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001. p. 1-42.
PERUZZOLO, Adair Caetano. **Comunicação e cultura**. Porto Alegre: Editora Sulina, 1972. p. 34-42.

RICARDO, Luciana de Maya. Museu Vivo [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <ingridde15@hotmail.com> em 10 jun. 2014

RIOFLI, Claudia Rosa. **Linguagem e pensamento**. 2 ed. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009. 168 p.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Arquiteturas de Brasília**: coleção arte em Brasília: cinco décadas de cultura. Brasília: Instituto terceiro setor, 2012, 177 p.

SANTOS, Fausto Henrique dos. **Metodologia aplicada em museus**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.

SCHEINER, Tereza. Comunicação, educação, exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4-5, jul. 2003. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/antiores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm>. Acesso em: 1 dez. 2013.

_____. Criando realidades através de exposições. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). **Discutindo exposições**: conceito, construção e avaliação. Rio de Janeiro: MAST, 2006. p. 7. (Mast Colloquia; n.8)

_____. Termos e conceitos da museologia: museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral. In: ENCONTRO REGIONAL: ICOFOM-LAM, 21., 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2012.

SILVA, Daniella Rebouças. As formas de ver as formas: uma tentativa de compreender a linguagem expositiva dos museus. **Cadernos de Sociomuseologia**, América do Norte, n. 16, jun. 1999. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/352/261>>. Acesso em: 20 maio 2014.

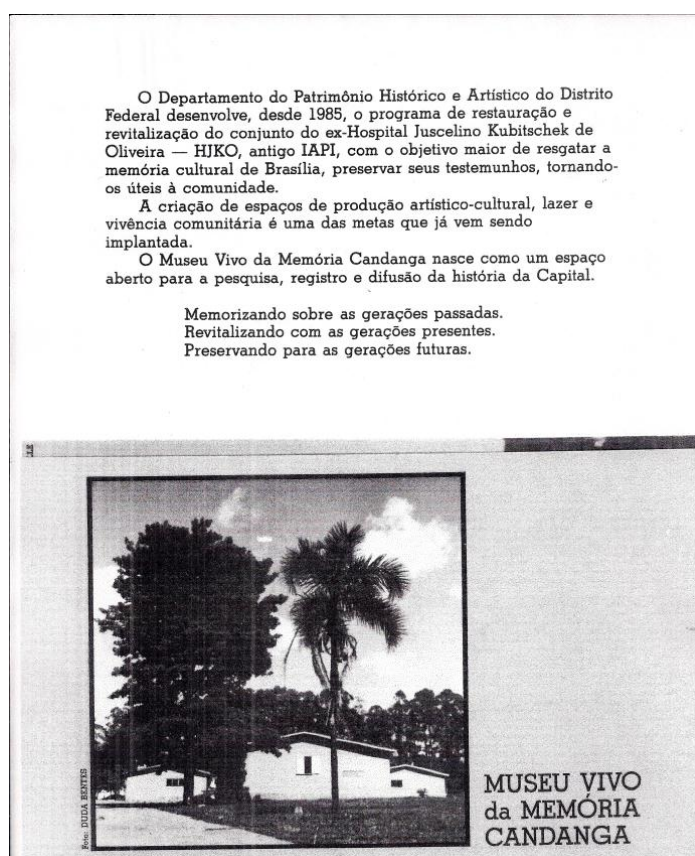
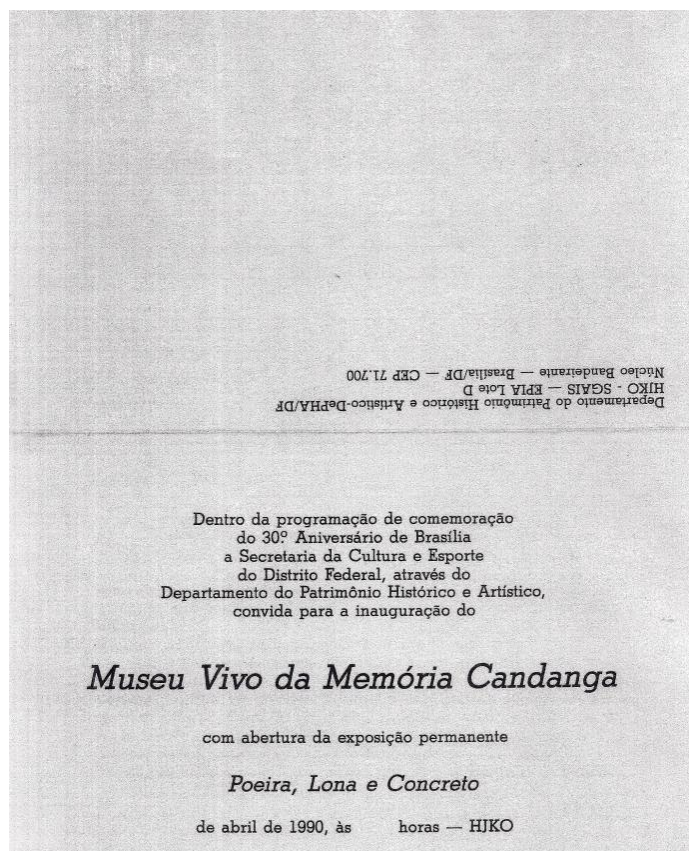
SPINK, Mary Jane. **Linguagem e produção de sentidos no cotidiano**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. 87 p.

STUDART, Denise Coelho. VALENTE, Maria Esther. Museografia e público. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). **Discutindo exposições**: conceito, construção e avaliação. Rio de Janeiro: MAST, 2006. p. 99. (Mast Colloquia; n.8)

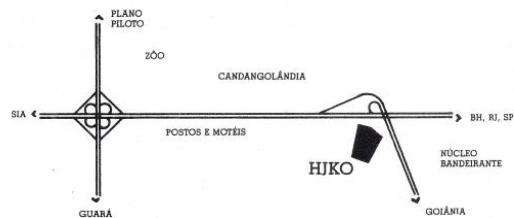
SUANO, Marlene. **O que é museu?**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Primeiros Passos)

ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. **Curso de Museología**. Espanha: Trea, 2004.

ANEXO A - Convite de inauguração do Museu Vivo da Memória Candanga



ANEXO A - Convite de inauguração do Museu Vivo da Memória Candanga (cont.)



Museu Vivo da Memória Candanga
 Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico — DePHA/DF
 HJKO — S.G.A.I.S. — EPIA Lote D — CEP 71.700
 Fones: (061) 552-3590/552-4838 — Núcleo Bandeirante — Brasília/DF

ANEXO B1 - Entrevista com Luciana de Maya Ricardo

Nome do entrevistado: Luciana de Maya Ricardo

Cargo/formação: Educadora Artística.

Data da entrevista: 17 de abril de 2014

Entrevistadores: Professora Ana Lúcia de Abreu Gomes e Ingridde dos Santos Alves.

Tempo de gravação: 49 minutos e 38 segundos de gravação.

Apresentação:

I: Meu nome é Ingridde dos Santos Alves, estudante do curso de Museologia, e essa entrevista faz parte da metodologia do meu trabalho de conclusão de curso sobre a exposição “Poeira, Lona e Concreto” do Museu Vivo da Memória Candanga.

L: Eu sou Luciana de Maya Ricardo, hoje é dia 17 de abril de 2014, sou graduada em Artes, mestre em Cultura Visual e Doutora em Educação.

Entrevista:

L: Eu comecei a trabalhar no museu como professora temporária, depois passei a ser coordenadora da oficina da fibra. Com o tempo me tornei assistente e em seguida diretora do Museu. Essa foi a grande época do Museu, década de 90, é a época que as pessoas lembram do Museu e que a gente trabalhava em várias áreas, não só dentro da oficina. Eu trabalhava coordenando a oficina, dando aulas de tecelagem e também trabalhava com a Edenise na montagem de exposições temporárias do Museu. No rol dessa exposição “Poeira, Lona e Concreto”, nós não tínhamos aquela maquete então ali nós montávamos as exposições, todo mês a gente levava uma exposição diferente. Nós tínhamos um cronograma de exposições, eram duas da Casa de Cultura da América Latina, em outubro geralmente era com o pessoal da escolinha da 304 sul. Usávamos também outros espaços do Museu, a gente levou uma sobre Canudos pra casa amarela. A Edenise coordenava a montagem das exposições e eu acompanhava, nós trabalhávamos em várias frentes do Museu, não só na oficina. Bom, o Museu Vivo foi criado dentro do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico, a partir de um pedido da Comunidade para o seu tombamento em 1985, o Departamento tombou e a partir daí começou um processo de restauro que culminou com a inauguração em 1990. O Museu tomou uma proporção, daí restauraram as casinhas todas que eram do primeiro hospital de Brasília, eles restauraram aquele espaço pra ser um espaço cultural. Dentro desse material que vocês vão ver lá na exposição eu tinha deixado uns croquis que o Silvio

Cavalcante, foi quem idealizou tudo isso, ele tem uns croquis umas coisas que o pessoal rabiscou, então o que eles imaginavam que seria cada casinha, fizeram uns desenhos com aquilo funcionando, com gente dentro, fazendo cestaria, fazendo trabalhos. Tinha um croqui à mão das árvores, do bosque, ele deixou esses croquis lá nas caixas. Então eles fizeram esse trabalho todo de restauro e criaram o Museu, a Diretoria de Patrimônio ficou funcionando lá. As pessoas achavam primeiro que o Museu Vivo era só a exposição lá em cima, porque existia a oficinas lá embaixo, existia a oficina da cerâmica e a oficina do algodão no começo, depois virou oficina da fibra, que era de tecelagem, cestaria, bordado, tudo isso, então essas oficinas se chamavam “Oficinas do Saber Fazer”. Quem cuidava do artesanato antigamente não era a Secretaria do Trabalho era o Serviço Social, eles faziam esse trabalho junto com a Secretaria de Serviço Social, depois disso criaram o Museu e depois disso tudo virou o Museu, as oficinas virou Museu Vivo também. Na realidade as oficinas já faziam parte dos programas de revitalização do espaço. Na Diretoria de Patrimônio, havia três gerências, a Gerência de Revitalização dos Espaços Tombados, que era onde a gente trabalhava, onde ficavam as oficinas e onde ficavam as exposições, a Gerência dos Arquitetos, que tratava de toda essa parte da preservação do patrimônio e a Gerência de pesquisa, onde a Raquel Cavalcante, a irmã do Silvio Cavalcante, que era a responsável. Foi nessa Diretoria de pesquisa que começou a exposição “Poeira, Lona e Concreto”, eles é que criaram a primeira versão da exposição. Ela era basicamente o que tem hoje, aquela estrutura com aquela obra, aquela subida pro carrinho, aquela de madeira, essa parte existia. A cozinha não, a cozinha foi uma coisa que eu e Edenise criamos depois, já tinha a barbearia, já tinha a parte do escritório do médico, o consultório médico. Tinha uma parte do Fontenelle, que era como se fosse um laboratório dele, que eles conseguiram os equipamentos dele, então esse material tinha, e aí a gente fez uma repaginada, foi basicamente isso que eu e a Edenise fizemos. A gente organizou, botou aquelas tarjas com numeração, dividiu os temas da exposição, botamos aquele texto de abertura em cada um deles, criamos os textos, pintamos os painéis de verde, eles era brancos, como as fotos são todas em preto e branco, a gente criou o contraste. Os tons de verde, eu não sei como que tá agora, lembrando os tons dos verdes do cerrado, porque a madeira interna ela é de forro paulista, então lembrando a cor de terra a gente botou os verdes pra dar contraste nos painéis e pra daí as fotos saírem mais. As tarjas eram verde escuro com a numeração, porque era uma exposição onde à pessoa poderia passar sozinha. São fotografias mesmo, tinha uma plotagem só, que é o marco zero, porque arranhou demais a fotografia que tinha, e essas

fotografias elas foram feitas por essa primeira equipe. Lá no departamento tinha um laboratório fotográfico, que é onde está à reserva técnica hoje lá em cima, uma parte da reserva técnica. E daí eles fizeram essas fotografias gigantes lá, essas fotos foram feitas pelo pessoal, acho que eles botaram o papel na parede, botaram o projetor, fizeram um negócio que conseguiram fazer essas fotografias grandonas.

Prof.^a A.L: Mas era do acervo do DePHA, Luciana?

L. R: Era no DePha, não sei se eles usaram alguma coisa do arquivo público também, mas o DePHA tinha um acervo fotográfico do Mario Moreira Fontenelle. O que eles acharam com ele foi doado pela família dele, o que se tá da história, porque ele estava no lar dos velhinhos quando ele faleceu e um pouco antes dele falecer ele doou pro pessoal do DePHA. Quem recebeu essa documentação foi o Duda Benz, ele estava lá na Comunicação fazendo doutorado, quando eu encontrei com ele pela última vez lá na UnB, que é fotógrafo, então parece que foi ele que pegou esse material e que trabalhou isso, tanto que tem o livro que eles fizeram nessa época do Mario Moreira Fontenelle. Então a maioria do acervo que se tem é acervo fotográfico, e essas fotos a maioria delas são do Mario Moreira Fontenelle. Essa exposição foi montada em uma primeira versão, a gente tava arrumando ela, desmontando, pintando e a gente tinha ganhado da Fundação Vitae um edital deles pra refazer essas fotografias todas em fotos mesmo, não plotagem, em tamanhos grandes e tudo mais. Mais aí teve uma troca de governo, e a gente respondeu a primeira parte que eles mandaram, quando foi pra responder a segunda parte pra receber esse dinheiro, mudou a diretoria e esse documento não chegou a nós e nós perdemos o prazo e perdemos o dinheiro pra fazer as fotografias. Com isso entrou outra equipe, tiraram eu e Edenise e resolveram refazer a exposição, que estava assim pra botar praticamente os quadros na parede, uma coisa final já. A gente já tinha pintado os módulos todos, já tinha reorganizado, já tinha feito as ambientações, a gente criou aquela parte que é o laboratório do Mário Moreira, a gente botou os materiais dele ali dentro, na realidade pra ser uma vitrine pra ninguém pegar as máquinas e tudo mais, aquela cozinha também a gente criou, a gente fez aquele cimentado ali, pegamos pau e coisas pra montar a cozinha, conforme a fotografia que estava ali atrás, a gente foi olhando pra fazer aquela cozinha.

I: E assim, houve um projeto expográfico de fato?

L. R: Teve um projeto, a gente fez um projetinho disso. A gente pegou o que era antes e estudou pra ver quais modificações a gente ia fazer, não sei se esse material tá lá junto com esse primeiro, porque a gente saiu uma época do Museu, nessas mudanças de governo retiraram os professores de lá, porque eu sou professora da Secretaria de Educação cedida em convênio para Secretaria de Cultura, fiquei vinte e dois anos lá, agora voltei pro educacional. A gente foi pra compor esse projeto do Museu, era um convênio só com dez professores. Teve uma época de mudança de governo que eles devolveram os professores e depois chamaram de volta. Então nesse meio termo algumas coisas saíram do lugar e a gente não sabe o que aconteceu com uma série de documentos e coisas assim.

I: Com relação à reformulação, a exposição passada tinha alguma deficiência que essa reformulação poderia suprir? Qual o objetivo dessa nova exposição na verdade?

L: Porque assim, os painéis estavam muito sujos, tinham fotografias que estavam já danificadas com o tempo também, porque o Museu não tem uma equipe de limpeza qualificada pra isso, é o pessoal do GDF que é terceirizado que vai fazer essa limpeza, então a gente falava *“olha não pode passar o pano, passa o espanador, daí você tira o pó”*, então tem uma serie de detalhes, mas como está ali ao tempo, a exposição é aberta, não é climatizada e nem nada, com época de pó não tem como, ela suja. Então a gente tentou limpar a exposição, pintar os painéis, botar um texto, onde as pessoas pudessem passar sozinhas na exposição, organizar essa numeração. Nós havíamos pensado, mas saímos antes disso, em colocar uns bolsões laterais onde as pessoas pudessem retirar mais informações sobre aquele determinado tópico. Então a gente pensou uma serie de coisas, mas aí depois não se pôde concretizar todas.

Prof.^a A.L: Aquela máquina de escrever, aquele topógrafo, a cadeira de barbeiro, da onde apareceu aquilo, Luciana?

L: Então, eu sei algumas coisas, a cadeira do barbeiro eu sei que foi doação da mulher dele quando ele morreu, ele foi o primeiro barbeiro do Núcleo Bandeirante. Essa máquina eu não sei, mas lá no acervo tem as fichas, tem uma máquina no acervo, uma bem antiga que é do Nicolas Behr, foi doação de pessoas assim, então aquela eu não sei se era da Novacap, se era uma, ali do DePha, antiga que ficou. Aquela mesinha onde ela tá ou era do hospital, do administrativo, ou era da Novacap. Algumas tem a identificação lá dentro do acervo, porque

a gente estava fazendo isso com as meninas da Museologia, a gente fez toda a identificação da coleções, então conforme a numeração e as letrinhas ela identifica de qual coleção que é, se é do Mario Moreira, se é do JK, se é era do Brasília Palace, que a gente tem material do Brasília Palace também, que foi doado pro Museu. Aquele topógrafo que está lá, um senhor, que eu não me lembro do nome dele, que está ali embaixo, apareceu num domingo lá no museu, pra plantonista que estava no museu no domingo. Ele chegou e disse assim *“eu sou esse aqui na foto, eu era o topógrafo, esse aqui era o que eu usava, eu quero deixar isso com vocês porque eu estou indo embora pra Paraíba e aqui ninguém da minha família dar importância pra isso”*. Então ele deixou os livros dele e o topógrafo com a gente. Dai a gente achou legal, e fui eu que o botei lá na exposição até.

Prof.^a A.L: E tem alguma referência na exposição a isso, quer dizer, que o topógrafo que está ali é o topógrafo da foto?

L: Não tem ali, porque isso entrou depois que essa exposição foi toda feita, então a gente botou uma coisinha embaixo, eu fiz de papel mesmo e o Ronaldo coloca isso para o pessoal, conforme se dá o interesse ele faz essa colocação.

I: E qual foi o critério de seleção, houve um critério de seleção do acervo ou o acervo que foi doado vocês aceitaram e encaixaram na exposição?

L: Então, quando eu cheguei no Museu, esse acervo já estava lá. Eu não sei te dizer como foi, teria que conversar com o Silvio Cavalcante ou com a Raquel, o pessoal que estava lá no começo, pra saber como foi que isso se deu. Eu sei que o Brasília Palace pegou fogo e o acervo estava em um galpão lá na entrada, parece que ele foi doado realmente por um documento. O do HJKO, eu não sei se foi o que eles encontraram lá quando eles chegaram, ele estava desativado e tudo mais, então eu não sei te dizer ao certo. Tem coisas que já estavam lá, equipamentos do Museu, que a gente usava ali no Museu mesmo, a cadeira, uma série de coisas. O pessoal da Diretoria de Patrimônio tinha essa coisa da gente usar o mobiliário.

Prof.^a A.L: Mas assim, vocês usavam o acervo do Museu?

L: É. As mesas que estão até no hoje no restaurante, aquelas mesinhas amarelas, redondinhas de bolinha, são mesas do Brasília Palace. Na oficina de tecelagem as cadeiras que eu tinha pra usar, eram umas cadeiras vermelhas, que eram umas cadeiras super legais

que eram do acervo, a gente usava, a gente não tinha também equipamento pra tudo. Tem uma das mesas que eu tinha lá embaixo, era uma mesa do acervo. Tinha uma mesa oval com a mesma estampa dessa do restaurante, que a oficina do papel usou. As mesinhas brancas que são usadas na tecelagem, são super pesadas, são mesas antigas, são do acervo também.

Prof.^a A.L: Qual avaliação você faz, dessa narrativa da exposição, Luciana? O público que vai lá quando eles terminam aquele percurso, eles conseguem de alguma maneira, apreender a narrativa que vocês tentam contar ali? Como você avalia isso?

L: Você quer dizer da pessoa que está fazendo a visita ou da exposição?

I: Da forma como a exposição se coloca e como o visitante entende isso, entende a narrativa, o discurso que é passado do museu através da exposição.

L: Eu acho que eles saem com outra visão, as pessoas não tem muita noção do que que foi o começo, do que que era, e tem pessoas que viveram isso que se emocionam muito. E a gente faz o percurso com eles vai se emocionando junto, uma coisa meio doida assim, eu acho que eles sempre saem com alguma coisa daquele percurso todo. Eu acho que a pessoa que faz a visita guiada, e daí eu chamo visita guiada porque eu acho que quem faz a mediação é a própria pessoa, porque é ela que traz os conteúdos dentro dela e ela que vai mediar isso com aquilo que está ali apresentando para ela, mas isso é uma coisa minha. Porque desses vinte dois anos que eu fiquei no Museu eu já vi várias versões, e a gente se preocupava com isso, como que isso era passado. Então tinha aquela coisa “menino *quieta, não sei o que, se não quietar não vou fazer visita*”. E aí eu disse “*gente não dá, a visita não pode ser com tantos, vamos diminuir os grupos*”. Professora que fazia visita, só fazia visita três vezes por semana, porque era cansativo. Então tinha vários detalhes, a visita mudou nesse tempo todo, já pegamos gente que chegavam lá com uma boa vontade imensa, mas chegavam lá “*vamos lá gente, então, mil novecentos e tanto quem era o nome dele? Repete! Repete! Repete!*”, então não é isso, mas foi assim que ela aprendeu na escola e era assim que elas repassavam, ela não tinha técnica nenhum e as crianças adoravam e os professores achavam isso ótimo porque tinha alguém pra dar a aula pra eles. Então tem várias formas disso acontecer, como o pessoal fala, tem vários públicos também, tem gente que gosta desse estilo, tem gente que gosta de entrar quietinho na exposição e ficar lendo tudo, tem gente que não gosta de ler e quer ver as fotos. Então eu acho que os diversos públicos sempre tiram alguma coisa, você chega pra visitar uma exposição, você foi por acaso, você foi levado, eu acho que sempre alguma coisa te toca e te emociona na exposição. Se tem alguém te guiando e te chama a

tenção pra alguma coisa é interessante, se é a melhor forma que está sendo feita ou não, porque eu já tentei mudar algumas vezes, eu trabalhei com o Ronaldo, eu fiz uma serie de colocações pra eles, eles ficavam mas de vinte minutos com os meninos fazendo uma preleção inicial, e eu dizia assim *“Ronaldo, cinco minutos no máximo, estourando é muito”*, mas ele achava importante, e como as professoras achavam legal alguém ficar falando no lugar delas, elas deixavam. Mas eu disse *“não, mas olha só, porque você vai ficar falando pros meninos lá dentro em um lugar fechado, se o que você está falando está aqui fora, fala aqui fora antes de entrar, pra eles verem o que você esta falando, mostra, aponta o que você está falando pra eles, eles tão dentro do espaço, vivência essa coisa”*. Então assim, depende muito do profissional que está lá fazendo esta visita, a gente teve duas professoras fazendo essa visita uma época, elas estudavam tudo isso. A gente trabalhou muito no Museu com o primeiro guia de educação patrimonial que teve da Maria de Lourdes Parreiras Horta, foi o primeiro que chegou aqui, ela fez um trabalho na Inglaterra e trouxe pra cá. E tem textos ali que a gente usava pra dar aula para os professores que era muito interessante. Então assim, se falava muito com as crianças sobre as coleções, *“o que é coleção, vocês tem coleção em casa? Então, aqui a gente guarda coleções, por isso que a gente não toca, que a gente não mexe, por que muita gente vem visitar”*, então a gente fazia toda uma preleção inicial nesse sentido, e depois partia pra essa visita com a turma e tudo mais, daí via qual era a faixa etária, conversava com o professor, as vezes o professor vinha antes da visita, então fazíamos um trabalho mais direcionado. Ai teve uma época que elas só faziam a visita se o professor viesse antes, conversar com elas, ver a exposição, por que muitos professores diziam que eram dia de visita, dia passeio. Não é uma visita, não é um passeio é uma visita guiada, você vem conhecer um espaço especificamente, então elas tinham esses cuidados. E daí teve uma época que elas radicalizaram, elas disseram *“a gente faz uma preleção inicial, e agora professor, você passa na exposição com os alunos”*. Então tinha professores que passavam um minuto naquela exposição, não sabiam o que era, e tinha outros que ficavam, pois leram sobre a exposição, então assim aquela exposição teve vários momentos.

I: E no caso da visita não guiada, porque aí já entra a linguagem da própria exposição, a linguagem dos recursos expositivos, entra os textos, as imagens, o acervo, a própria cenografia. E eu queria te perguntar, vamos começar pelos textos, eles foram criados com que intuito? Introdutórios, explicativos, descritivos...

L: Pois é, não chegam a ser descritivos, porque eles não estão falando especificamente de uma foto. Nós pensamos em um texto rápido, porque a gente sabe que uma pessoa não fica muito tempo lendo um texto, a gente pensou em tamanho de letras uma serie de coisas e que as pessoas tivessem uma explicação geral do que se tratava. A gente tem as fotos, depois eu vou explicar porque ficaram essas fotos na exposição, porque não eram essas fotos que iriam ficar na exposição.

Prof.^a A.L: São as fotos da Missão Cruls não é, que estão lá, agora são elas né?

L: Eu vou explicar então por que essa exposição está dessa forma, com essas fotos pequenininhas. Eu tinha falado que a gente tinha ganhado o projeto da Vitae com fotos de grade formato, porque eu e Edenise somos da área de artes e a gente acha que esse visual fala muito com as pessoas, então a gente queria que fazer como se a pessoa entrasse dentro da foto, aquela foto do Juscelino cinza que está no gramado, parece que você tá do lado dele, as pessoas se emocionam naquela foto, elas acham que elas estão meio do lado do Juscelino, então a gente queria imagens grandes. Com a mudança de governo as fotos não chegaram, o projeto não foi adiante a gente não conseguiu a verba da Vitae, perdeu-se o prazo, e com isso tiraram a gente, e as pessoas que foram fazer a exposição mandaram fazer uma plotagem fuan com uma foto pequeninha e um textinho aqui do lado com as letras bem pequenininhas. E nós ficamos assim meio chocadas porque era tudo que a gente não queria na exposição, aquelas fotos pequenas com aquelas letras pequenininhas, a gente já tinha fotos grandes, porque que eles iam tirar e botar aquelas pequenininhas e plotadas? Era papel brilhante. E a gente ficou muito incomodada, mas aí tiraram a gente. O painel de entrada não era diagonal como ele tá agora, porque ele fecha a parte final da saída, a gente tinha feito ele com um ângulo bem menor, era algo mais reto, era diferente. E mexerem na estrutura física da exposição. Daí essas pessoas ficaram um tempo e depois saíram, e eu sei que acabaram chamando a gente pra gente terminar a exposição. Então a gente foi e nos perguntamos, “*o quê que a gente tem aqui?*” Por que a exposição tava fechada e era o carro chefe para chamar alunos e público pra dentro do Museu. As oficinas se não me engano estavam fechadas nessa época, estavam com pouco funcionamento. Então a gente entrou no acervo do Depha e pegamos umas fotos que eram de uma exposição antiga do Departamento de Patrimônio Histórico. Então eu peguei aquele material com a Edenise e disse assim “*Edenise isso aqui é antecedência de Brasília, é o começo, isso aqui é Luziania... isso aqui é Formosa, no começo*”, então nós fizemos um jogo com aquelas seis iniciais

pequeninhas, pra mostrar o começo de Brasília, a gente não tinha uma imagem grande, a gente pegou aquelas pequenas de outra exposição que a gente não sabe como que era que tava lá, porque esse pessoal já não tava mais. Daí Planos e Pilotos também, a gente viu o que tinha aquele material pequenininho dos projetos antigos, então a gente identificou o que era e colocamos e fizemos essa parte, então a gente foi fazendo dessa forma. Alguma partes já tinham aquele quadro maior, então a gente colocou o telefone do lado da Novacap, a gente botou os objetos que não tinham, aquela bancadinha com o telefone preto ali, não sei se ainda está ali, mas tinha a lista telefônica da época, botamos a mesinha com a máquina de escrever, com a capinha, a mesa de desenho também foi a gente que colocou, os objetos em cima da mesa também, me disseram que roubaram, umas régua. Tinha um mapa que eu mandei imprimir, como se tivessem riscado alguma coisa, a gente botou em cima da mesa, acho que também não tá mais lá, não sei. Então a gente foi montando, aquela parte ali da foto da W3, da foto da construção de Brasília, a gente fez a parte da construção porque a gente achou todas aquelas fotos da construção, então a gente fez uma montagem, aquelas grandes com as menores. A parte que a gente fala dos operários em construção também, a gente achou um grupo de fotos muito legal dos operários na construção, então a gente foi montando dessa forma. Depois Núcleo Bandeirante (Cidade Livre), já tinham a maioria daquelas fotos, não sei se a gente arranhou mais daquelas pequenininhas, montamos aquele painel com elas lá no fundo, as do Núcleo Bandeirante (Cidade Livre), especificamente, são do Joaquim Paiva, aquelas da década de 70. A gente tinha aumentado o hospital, mas aí veio outra direção depois da gente e tirou a parte que a gente ampliou, onde tínhamos colocado a incubadora das crianças, pode ver que no chão ainda tem marca da cera e da pintura, porque fomos eu e a Edenise que pitamos o chão, aquele marrom, que tá comido de cupim agora. A gente pediu pra fazer aquele tablado pra subir, era mais baixo, e a gente pintou aquele chão.

I: Vocês pensaram a cenografia também?

L: A montagem dos espaços todos a gente que fez, a parte da cozinha, a parte ali da barbearia, roubaram os equipamentos que tinha, o cortador de cabelo e tudo mais, já tinha alguma coisa, a gente só colocou mais objetos. No consultório médico também, a gente colocou mais algumas coisinhas, os quadrinhos, a gente achou essas coisas no acervo, os quadrinhos são tipos diferentes de medicina cada um. O quarto do Hotel, a gente mexeu um pouquinho arrumou algumas coisas, limpou, botou mais uns quadros pro lado de cá, botamos aquela cadeira do engraxate, a gente tem outra cadeira do barbeiro, que faz jogo

com a do engraxate, como ela era muito mais suntuosa, que aquela simplesinha que era do Núcleo Bandeirante a gente tirou, porque ficavam as duas ali. O rol do Brasília Palace foi a Edenise que pintou, aquele painel ali atrás, ela foi até o Athos, perguntou quais eram as cores do painel, ele falou pra ela qual era a cor, qual era a tinta, ela pegou um slide, projetou o slide, quando viu que tava nas dimensões, ela marcou ele todo e saiu pintando. Aquele chão cenográfico também foi a gente que fez, as partes cenográficas todas a gente que pensou.

I: Vocês reproduziram algumas fotografias, inclusive um ambiente dos candangos, onde eles comiam.

L: É, aquela foto ali atrás já era uma usada em uma exposição anterior, então a gente pensou, fez aquele piso também, fez aquela parte cenográfica também.

I: E qual é a intenção dessa reprodução em relação ao visitante?

L: Das pessoas terem uma sensação maior do quê que era na época, porque você vê uma foto, você não vê que o chão era de terra, que você tava ali com os tijolos com a panela em cima, qual era a dificuldade, dos utensílios pendurados. O Ronaldo quando passa ali pega o sino e toca e diz que era assim que chamava o pessoal pra hora de vim comer. Então é pra mostrar um pouco mais pras pessoas como que era. Nos cenários antigos que tinham, tinha umas bonecas pintadas assim, como se fosse maderite cortada no formato do boneco, tinha como se fosse uma lojinha, tinha umas coisas assim que a gente tirou, inclusive eu acho que já tiraram também, tinha um candango ali atrás abaixado, naquela parte da caixa do cimento, mas a gente tirou e deixou só os ambientes, tiramos a figura dos bonequinhos dentro da exposição. Quando ele passa pelo chuveiro, aquele de balde, ele também fala que era assim, mostra como era a escova, como que fazia, então é pra pessoa ter uma proximidade maior e pra contextualizar os objetos também, pra ele perceberem, porque às vezes você pega uma coisa sozinha em uma vitrine e você não entende como é que ela funciona, então tem a foto e tem o cenário montado pra pessoa se ver mais dentro. Aquela rampa que tem ali de madeira, ali os meninos subiam e desciam do outro lado, a gente fazia eles passarem para eles verem como que era, a gente mostrava a girica e falava *“ta vendo o peso da girica, você imagina subir isso aqui cheio de concreto”*. Então a ideia era essa, deles terem uma noção mais real de como era.

I: Aquela cadeira que fica na barbearia, é aquela cadeira que o Ronaldo diz que o Juscelino sentou?

L: é, porque aquela cadeira era do primeiro barbeiro no Núcleo Bandeirante (Cidade Livre). Então O Juscelino foi lá, tem fotos ali atrás, se ainda estão lá, se ninguém roubou também, tá ali.

I: Qual significado que você acha que isso tem para o visitante?

L: Eu acho que tem gente que acha uma coisa assim “*uau, uma autoridade sentou aqui*”. As pessoas tem uma idolatria, com essa coisa da pessoa, tem uma coisa mágica nisso tudo, então as pessoas tem esse sentido. Eu vejo mais por esse lado do objeto de época, eu gosto de ver como que era, como que é hoje, você tem os designers que buscam as coisas antigas, então o que daquilo era interessante, o que fica, o que dialoga com que tem hoje em dia, como eles eram usados, da mecânica da cadeira que subia e descia. A mim ela fala isso, mas acho que pra cada um é de um jeito, tem as fotos ali atrás, pra quem tirou a foto e tá com o cara do lado pode ser importante, autoridade. E as pessoas falam todas como muito carinho do Juscelino, de quanto que ele era próximo deles de uma forma muito amistosa.

I: E pra você qual é a parte mais representativa da exposição e por quê?

L: Eu não sei, eu gosto de várias coisas na exposição. Eu gosto da parte dos antecedentes, que eu acho legal ver como que era, ver aquela primeira foto do marco zero, quando você vê que não tinha nada, daquela foto lá fora, que tem uma foto aérea que mostra o Museu, o começo da construção e só serrado em volta. Eu adoro os móveis de época, eu acho lindo, então tem várias coisas que eu acho muito interessante ali. Mas essa coisa da história, como que era e de como está hoje, isso eu acho muito fascinante.

Prof.^a A.L: Quem escolheu o título da exposição “Poeira, Lona e Concreto”?

L: Foi a primeira equipe, a que montou a exposição. Poeira porque tinha aqui, a Lona porque tinha a Lonalândia, porque tinha as casas, os barracos e Concreto Brasília sendo construída. Foi daí que eles tiraram o nome da exposição.

Prof.^a A.L: Desses três emblemas, vamos dizer assim, desse início da capital, você acha que esse título expressa a exposição, que há uma coerência?

L: Eu acho que sim. Aquela parte inicial, primeiro era poeira, no começo você vê que as cidadezinhas eram só terra, não tem asfalto, não tem uma urbanização. Depois passa por toda aquela construção, concreto, ferro. Então eu acho que é por aí mesmo, acho que tem haver o nome sim.

I: O Museu trabalha com estudo de público?

L: Estudo assim, uma coisa maior, constante, não. Eles anotam o público que vai, uma coisa básica. O Ronaldo todo mês entrega uma estatística. As meninas da museologia fizeram, na época que elas trabalharam lá, conforme a museologia determina assim bonitinho. Mas assim, a Secretaria de Cultura não tem museólogo já há muitos anos, tinha uma época que tinha uma diretoria de museus, era uma época muito legal, porque os primos ricos, Banco Central, os tribunais, traziam sempre um pessoal pra dar cursos pra gente aqui, era muito bacana.

Prof.^a A.L: Em que década foi isso Luciana?

L: Década de 90. Dai teve muita coisa legal e tinha uma museóloga, e daí estavam fazendo folhetaria do Museu em várias línguas. Então tinha uma coisa muito interessante.

I: E qual a relação do Museu com a exposição? Você acredita que ela constrói, que ela dá um sentido para a narrativa do Museu?

L: Olha, o Museu começou com essa exposição, ele era essa exposição, esse era o entendimento das pessoas. Inicialmente ela dá todo sentido ao Museu. Eu acho que como a gente está em um sítio histórico, as casinhas são todas ainda de madeira, os cupins ainda não conseguiram destruí-las por inteiro, então eu acho que ela faz todo sentido está ali. Eu tinha uma subsecretária que falava que o verdadeiro museu histórico da cidade era o Museu Vivo e não aquele museu histórico que tem lá na Praça dos três Poderes. Porque o que ele conta lá dentro é a história dos candangos, a ideia da exposição do Museu é falar da história dos candangos contada pelos candangos, não a história oficial que circula. Então eu acho que tem tudo haver, porque é um Museu histórico e a exposição é uma exposição histórica.

I: O nome do Museu é Museu Vivo da Memória Candanga, e você acredita que a exposição conta a história dos candangos, que ela preserva a história deles?

L: Eu acho que ela conta, mas essa exposição é só o primeiro módulo, ela tem uma sequencia de módulos, ela teria uma continuidade, ela vai só até a inauguração. Na primeira versão da exposição, no final dela, havia dois quadros que mostravam os dois outros módulos que teriam, teria uma outra parte, depois uma parte da década de 90 até os anos 2000. Quanto teve o aniversário dos cinquenta anos de Brasília, a gente entrou em um processo que estava tendo, seleção de projeto, e a gente chegou a ser contemplado. A gente ia fazer naquele galpão, ali de trás do Museu que a gente tava usando para as exposições. A gente contatou uma empresa, já estávamos separando os temas, cultural, política, pra fazer a continuação da exposição até a data prevista na primeira versão, há quatro anos. Ai deu problema com o Arruda, não aconteceram as festas do cinquenta anos, e o nosso projeto que já havia sido aprovado não recebeu dinheiro. Então existe um material no Museu, existe um CD inclusive, não sei se ta lá com a Rosane, um material que foi pra divulgação pra gente vender e tem um CD lindo com todo o projeto, as janelinhas abrindo e fechando, com uma música linda de fundo, onde a gente explica todo esse projeto. Então assim, é o Museu Vivo da Memória Candanga, ele conta a história dos candangos. E eu acho que eles se identificam porque eles chegam à exposição, eles veem as fotos de época, eles se lembram daquela época, que era daquele jeito mesmo, as pessoas se encontram nas fotografias. Lá perto do lambe-lambe tem uma foto de um cara tirando uma foto no Lambe-lambe, atrás dele tem um sujeito de camisa aberta com um chapéu de couro, aqueles nordestino, e a gente fez um dos livretos do Museu uma vez, essa foto foi no livreto, falando da importância da fotografia, que Brasília tem essa recordação toda por causa das fotografias. E dai uma pessoa escreveu do interior do país, identificando o sujeito da foto, disse que era caminhoneiro e que levava coisas para Brasília e voltava, que usava essa camisa assim, tinha esse chapéu assim e a família identificou como sendo ele. Então, as pessoas se identificam falam, se reconhecem.

Prof.^a A.L: Mas a maioria do público do Museu ainda é escolar?

L: É escolar, a gente nunca conseguiu fazer algo maior.

I: O Museu é divulgado?

L: Então, o Museu já esteve muito na mídia, por que a gente tinha um curso para professores da Secretaria de Educação, e a gente tinha duzentos e poucos professores na época, então eles divulgavam para as escolas deles, levavam os alunos deles também. Hoje tem pessoas que não conhecem, tem pessoas que lembram, é uma coisa meio doida o Museu, parece que

ele fica meio escondido, a gente não sabe o que acontece. Mas a própria Secretaria de Cultura é que teria que fazer uma divulgação, por que ele é da Secretaria de Cultura e nesse governo eu não vi nenhuma movimentação nem pra ele e nem pra outros espaços. Mas a exposição continua, e eu acho que a única coisa que mantém o espaço do Museu é a exposição e continua chamando esses públicos das escolas.

ANEXO B2 - Carta de cessão de direitos sobre o depoimento oral
(Luciana de Maya Ricardo)

Termo de Autorização de Divulgação da Entrevista

Pelo presente documento, eu, Luciana de Maya Ricardo
Brasileira(a) brasileira (estado civil), divorçada, carteira de identidade
nº 713357, órgão emissor: SSP-DF, domiciliado e residente na cidade
de Brasília, no endereço SOS 215, bl. A, ap. 506,
declaro ceder à Ingrid dos Santos Alves (entrevistadora), R.G.: 2.972-430, na forma
impressa e em vídeo, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e
financeiros, a plena propriedade de os direitos autorais do depoimento de caráter
histórico e documental que prestei a entrevistadora, na cidade
de Brasília, em 17 de abril de 2014.
A entrevistadora fica assim autorizada a utilizar e publicar, para fins culturais e
acadêmicos, o mencionado depoimento em todo ou em partes, editado ou não; bem
como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos.

Brasília, 17 de abril de 2014.

Luciana de Maya Ricardo

Assinatura do entrevistado

ANEXO C1 - Entrevista com Edenise de Souza

Nome do entrevistado: Edenise de Souza

Cargo/formação: Artista Visual.

Data da entrevista: 07 de maio de 2014.

Entrevistador: Ingridde dos Santos Alves.

Tempo de gravação: 53 minutos e 50 segundos de gravação.

Apresentação:

I: Meu nome é Ingridde dos Santos Alves, estudante do curso de Museologia, e essa entrevista faz parte da metodologia do meu trabalho de conclusão de curso sobre a exposição “Poeira, Lona e Concreto” do Museu Vivo da Memória Candanga.

E: Meu nome é Edenise de Souza, hoje são 07 de maio de 2014. A minha formação é em Artes Visuais, e eu tenho mestrado também em Artes Visuais só que com orientação em escultura.

Entrevista:

E: Quando eu tava voltando do mestrado, alguns amigos como Laurete Mascari (?) entraram em contato me convidando pra trabalhar no museu, foi dessa forma que eu fui pro museu, através da Laurete, pra coordenar oficina de cerâmica e trabalhar com cursos pra professores da secretaria de educação e pra comunidade em geral, aliás, comunidade e artesãos. A minha iniciação na montagem de exposições, layout e tudo o mais relacionado a exposição foi através da Marília Panitz, ela me convidou pra poder coordenar as exposições nos espaços e do museu e as exposições itinerantes, então a cada mês a gente fazia uma exposição no museu , as vezes da casa da cultura da américa latina, a gente fazia uma seleção bem interessante, mas tudo relacionado ao museu, ao fazer. E a exposição “Poeira, Lona e Concreto” ela não foi idealizada por mim, foi idealizada por um grupo, outros colegas nossos que já trabalhavam no museu vivo, e esse grupo passou meses trabalhando nisso pra fazer uma exposição direcionada pra escolas, no início, no princípio era pra escolas. Eles fizeram essa exposição só que com o tempo ela foi ficando visualmente e de informação defasada. Eu acho que as exposições com o tempo você tem que reestruturar e colocar alguns elementos interessantes porque de acordo com a visitação é que você vê o que realmente tá funcionando na exposição, o que não tá funcionando, o que a gente deve mudar. E a parte visual da exposição estava muito morta, vamos assim dizer. Ela era toda de

madeira como fotografias p/b, então as fotografias elas não sobressaíam, elas ficavam muito desinteressantes por causa do design, do layout que foi feito na época. Porque na época foi feita da forma que dava pra ser feita, que por sinal as fotografias, tem fotografia lá ainda se não me engano de dois metros por um e cinquenta, mais ou menos, reveladas na mão. Elas estão assim, um pouquinho danificadas, mas por causa da iluminação, né? Porque antes as janelas todas ficavam abertas e entrava muita poeira, e hoje ainda entra, teria que ser acondicionada. Eu acho que pra forma que o museu tá ainda atente, porque existe outro projeto de, um projeto super bacana, que contempla até os dias de hoje. É aquela história que eu falei no início, a gente vai vendo a visitação e dentro da apresentação a gente vê a necessidade, porque as pessoas que fazem a exposição, o historiador, artista, museólogo tem que estar constantemente acompanhando a visitação, porque o que acontece muitas vezes, se você deixa o caderninho às pessoas anotam e tal, aquilo ali não é suficiente. O bancana é você estar conversando com as crianças, conversar com o público. E a exposição não é só pra escolas, né? Ela atende todo o público em geral, então você vai conversando com as pessoas e vai vendo a necessidade delas. A princípio a nossa equipe na reformulação era muito pequena, era só Luciana e eu. É sempre assim, é sempre uma equipe muito restrita porque na época você não tinha técnicos aqui, na época a gente tinha 2 museólogos só aqui em Brasília, e a gente não estava na realidade precisando de museólogo. O papel do museólogo a gente basicamente podia fazer, a nossa formação maior em relação a conhecimentos museográficos foi no dia a dia, você tem a necessidade você vai lá e estuda, hoje a gente faz muito isso, a gente tem internet e muita facilidade pra estar fazendo isso. O que a gente precisava mesmo era de historiador, de pesquisador pra terminar a exposição, e a gente acabou fazendo esse papel também, de pesquisador, de historiador, a gente fazia tudo, museógrafo, historiador, pesquisador, fotógrafo, designer, tudo. Realmente a gente tentava suprir essas necessidades, porque a secretaria de cultura nunca teve. O que ela sempre teve foi montadores de exposição, e montadores de exposição temporário, porque é diferente você montar uma exposição temporário de uma permanente, completamente diferente. Então o que a gente fez foi isso, foi dar uma cara nova pra exposição, nós fechamos um pouco o espaço expositivo, teve uma parte que a gente acabou ampliando mais, precisava de mais, vamos dizer assim, de mais informação, a entrada ali que hoje já tiraram. Cada pessoa que chega lá, as pessoas não entendem e começam a mexer, e vai tirando sem saber, sem perguntar, sabe? As pessoas que eu falo gerentes que administram o espaço.

I: Você tá falando dos objetos?

E: eu to falando mais de informações de texto. Nós tínhamos informação na entrada que a ideia era colocar uma linha do tempo ali nesse espaço pra saber porque que Brasília está localizada aqui no planalto central. E vem desde a... passando pelas ideias mudancistas, por tudo até chegar a JK, com a transferência da capital. O que aconteceu? Arrancaram. Quer dizer que você arranca uma informação importantíssima que inicia a exposição, e aí o que acontece? Você já começa a chegar na missão cruz, aí depois do lado direito você tem ali os projetos que concorreram, e o projeto ganhador que é o do Lúcio Costa. E a gente vai entrando com a Novacap. A parte da inauguração de Brasília estava muito defasada, está até hoje. A gente entrou com um projeto de pesquisa, mas não terminamos porque eu saí do espaço. Eu fui convidada pra fazer na época um museu, o MAB, Museu de Arte de Brasília pra ele voltar a funcionar, porque na época ele estava fechado. E aí não deu pra continuar, infelizmente não deu. Então o que aconteceu? O espaço ficou vazio porque a Luciana não podia fazer tudo sozinha. Nós éramos professoras, fazíamos tudo ali naquele espaço, coordenadoras, até gerente. De vez em quando nas coordenações a gente trocava ideia, pra poder melhorar o espaço. E aí com a minha saída parou, tudo está como está até hoje. Tá pior, porque nós temos outra galeria onde cada dia que passa retiram um spot pra levar pra galeria pra fazer exposições temporárias. Então a exposição tá no escuro, hoje tá no escuro. Aquelas lâmpadas que tem você troca são de 50, 100, 220, você vai transformando, na verdade eram todas de 220, foram passando pra 50, aliás, eram todas de 50, foram passando pra 220, tem um monte 220, aí você vai trocando porque ela tem uma oscilação muito grande da energia elétrica. Oscila muito, mesmo com o transformador, ainda oscila muito, então iluminar aquilo é meio complicado. A exposição tá muito escuro, as lâmpadas estão antigas, morrendo. Falta Spot para poder iluminar porque os spots foram retirados pra outra galeria e tá tudo parado, tá tudo parado no tempo desde 91? Foi? 90 e quanto? 2000, 98, 99! Acho que foi em 99 que nós fizemos.

I: Vocês entraram no museu, você e a Luciana, quando?

E: Eu entrei em 93.

I: Já havia um projeto museográfico?

E: Quando eu entrei já existia, a exposição já estava pronta.

I: Mas tinha documento?

E: Documento assim, documentado? Ai é que tá, não tinha. Tinha o rabisco do pessoal que foi fazendo, mas não de uma forma como se faz hoje, que desenha todos os objetos, que deixa tudo como documento, os textos, quais são os textos que vão entrar. Na época tinha todos, tinha historiador, tinha técnico, tinha tudo, museólogo também. O museólogo participou da montagem dessa exposição, só que não ficou nenhum documento, o que acontece, os documentos ficavam... é aquilo que eu te falei, de mudança de gerente, ficavam em um setor em um espaço no museu, aí o que aconteceu? Mudou o gerente, porque esse grupo ficou até na gerência do Júnior. O Júnior era arquiteto, depois do Júnior o museu já não era mais gerência do DePHA. O museu já era museu. Veio a Raquel, então enquanto a Raquel estava lá, a Raquel é uma outra funcionária do DePHA que tinha toda essa preocupação museológica com a documentação, mas depois disso a cada gerente que chegava no museu mudava todos os espaços e a documentação foi sumindo. E quando o DePHA passou pra Secretaria de Cultura, o que aconteceu? Já não era mais, passou a ser diretoria, aí levaram toda a documentação pra Secretaria de Cultura que é ali no Teatro Nacional, e aí jogaram tudo num quartinho lá, tá lá até hoje, tu entra, mexe, entra, mexe. Parte dessa documentação foi para o arquivo público, o arquivo todo fotográfico do Fontenelle foi pro arquivo público, que eu acho que é uma perda. Eu acho que não deveria estar no arquivo público, até poderia estar lá, tinha que estar no museu vivo. Na verdade a Secretaria de Cultura tinha que fazer um espaço acondicionado com controle de umidade, tudo, pra poder colocar esses negativos lá. E eu acho que tem que ter uma cópia, sim, no arquivo público, como tinha antigamente. Antigamente quando esses negativos foram pro DePHA, foi feita uma cópia de parte deste para o arquivo público. O arquivo público estava sendo criado naquela época. O arquivo público tinha alguns negativos dele. Então colocaram tudo lá e ele tá lá jogado também, não adianta nada, entendeu? A única diferença é que parece que ele tá numa sala condicionada. Só. Então, a documentação ela vai sumindo, né? Então provavelmente você não vai encontrar nada disso. O que você pode encontrar são as pessoas que fizeram parte desse processo, que ainda estão vivas, já aposentadas, mas estão vivas.

I: E a aquisição do acervo? Já tinha acervo, já tinha objeto?

E: Não, não tinha nada, nada.

I: Então conta...

E: Nada. A aquisição do acervo foi essa parte quando o Fontenelle morreu, ele ficava ali próximo ao museu. Foi doado esse material todo através da família para o DePHA, através do Sílvio Cavalcante, isso foi tudo graças a ele. E a aquisição dos objetos foi através do incêndio que teve no Hotel Brasília Palace. Com o incêndio o Sílvio pegou um caminhão foi lá, e foi jogando tudo no caminhão, quando chegou no Museu a gente tinha lá um monte ainda de algumas edificações, né? Da época que era hospital, foi colocando nesses espaços e separando o que estava em boas condições e o que não estava, mandou alguns restaurar e começou a formar o museu através desse acervo, foi deixado no museu também alguns objetos de hospital, HJKO. E esses objetos estão lá até hoje no museu, e a aquisição começou dessa forma, você vê que grande parte do mobiliário que tem lá é do Brasília Palace, as poltronas, telefones, cadeiras, e parte é do hospital, o resto é do acervo do Fontenelle, do arquivo público, e o que a gente construiu. Tem duas instalações que é o canteiro de obra, junto com a girica que é uma peça raríssima, eu nunca mais vi aquela girica em lugar nenhum, inclusive ela é sempre solicitada pra exposição no Itamaraty, não sei onde, aqui e ali. Então a primeira vez que ela foi solicitada, eu não estava mexendo ainda na exposição e o pessoal não deixou ela sair. *“Nossa, que sacanagem, a exposição do outro lugar estava tão linda”*, aí eu entendi porque que não deixavam sair, e eu acho que não tem que deixar sair mesmo, porque o objeto é de ferro, então a cada saída dele, o transporte bate e o ferro ele vai se desfazendo, porque o ferro é antigo. Então o objeto ele sofre com o transporte, mesmo fazendo todo um trabalho de embalar. O objeto sofre, e é peça única, você não encontra em lugar nenhum mais. Então acho que uma peça rara você tem que manter, além de ser uma peça rara, ela é uma peça que fala muito do museu, né? Tem uma roda enorme, é pesadíssimo. Os caras que vieram pra construção eram fortes, porque carregar aquilo ali cheio de massa? O próprio carro é pesado, mais a massa. Aquilo demandava uma força muito grande, pra carregar aquele carro cheio de massa.

I: E a cenografia? Foi feita por vocês duas também?

E: A cenografia não, na parte cenográfica nós não mexemos, já estava daquela forma. A parte cenográfica ali da obra nós deixamos porque ela funcionava, a única coisa que nós retiramos foi a passagem pela rampa, foi porque aquela rampa foi feita para crianças subirem e descerem do outro lado.

I: Que não é muito convidativa hoje, parece que não é pra você subir.

E: Mas as crianças sobem com a maior facilidade, e passam para dentro com a maior facilidade. A gente que é grande é que tem medo. Nós tiramos ela por quê? Porque os professores não controlam as crianças, as crianças começaram a brincar, a escorregar, e aí gera acidente, e nós todos do espaço somos responsáveis, né? Ela tá, ela não mudou porque ela tá bacana ali, o que tá ligando nós não mudamos.

I: Tem algumas fotografias que foram transformadas num ambiente cenográfico, a Luciana até comentou com a gente.

E: Sim! Como chama? A Barbearia, inclusive a barbearia é aquela história, né? É o que eu sempre falo: o que é objeto cenográfico pequeno, tem que estar em vitrine, você não pode deixar assim exposto porque a visitação é muito grande. E a visitação espontânea a gente não tem muito controle, porque nós não temos uma pessoa pra ficar só na exposição, então as pessoas entram e as vezes a gente nem vê. Mesmo com câmera a gente não vê. Tinha todo o equipamento do barbeiro ali em cima da bancada, roubaram tudo, roubaram, levaram. Acho que só não levaram tudo porque a cadeira era muito pesada né? Tem essa parte da barbearia e a Cidade Livre, nós conseguimos aquelas malas, que são todas originais, colegas que tinham, pais, é... aquelas malas custavam caro. Muitos deles carregavam mesmo era em saco de arroz, de feijão e botava ali em cima. Inclusive tem esses sacos, essas sacolas, e as malas dos médicos, né? Das pessoas melhores de vida que vieram, traziam a mala. Cada um carregava na sua mala tudo o que tinha.

I: Tem uma fotografia que fica bem do lado desse carrinho que você falou, a girica. E é como se fosse uma recriação do ambiente em que eles comiam, não sei, onde eles ficavam, dos candangos. E assim, qual o sentido disso pra você, de reproduzir essas fotografias pro visitante?

E: É pra ele saber como é que eles, é... como é que eu posso te dizer? Como é que era o hábito deles, porque eles não cozinhavam, tinha uma indústria que fazia toda aquela comida pra eles, ele não tinha tempo, o trabalhador, Brasília funcionava 24 horas em obra. Então o trabalhador fazia o quê? Ele comia, voltava pros acampamentos, dormia, voltava pra obra, comia, trabalhava, a vida a rotina do trabalhador era essa. O que não é tão diferente de hoje, cada um tem sua função, continua igual. Acho que na ida todos nós vamos ser escravos do

sistema, porque a escravidão não deixou de existir, nunca deixou de existir, ela só é vista de outra forma.

I: E assim, o nome do museu é Museu Vivo da História Candanga, você acredita que aquela exposição tem uma narrativa, tem assim a proposta de contar a histórias dos candangos?

E: Tem! Só que ela tá falha, tá falha por quê? Porque nós não conseguimos terminar a parte da inauguração de Brasília porque na época nós não conseguimos tantas imagens assim. O trabalho de pesquisa ia ser mais externo. Pra ver amigos, pais, Correio Braziliense, Manchete, porque Manchete tem muita imagem da construção de Brasília. E ali nós trabalhamos basicamente com o quê? Com Fontenelle, Joaquim Paiva, que fez a Cidade Livre em outra época, ainda antes de destruírem a Cidade Livre, e mais dois fotógrafos que agora eu não to lembrando o nome. A gente trabalhava com o que a gente tinha, por que que tem objetos do Brasília Palace ali? Porque o Brasília Palace foi o primeiro hotel a ser construído. O pessoal pergunta: *“Ah, qual foi o primeiro edifício a ser construído?”* O primeiro edifício foi o Palácio da Alvorada, o concurso nem tinha acontecido, o Palácio da Alvorada já tava sendo construído, por Oscar Niemeyer. Então precisava de um hotel, e aí construíram o Brasília Palace, pra representar essa época, os móveis que existiam na época, pra você remeter a época, porque a gente quando chega ali começa a relembrar o passado como era, a ideia na realidade era essa. Era a única coisa que existia. A única coisa que existia pra fazer essa exposição era isso. Então por isso eles colocaram no início. A ideia era realmente fazer um espaço do candango. As pessoas que vieram pra construir a cidade, todas elas, da mais simples a mais importante, porque todas elas vieram pra Brasília. Só que com o tempo a gente foi conseguindo mais coisas, mais objetos. A exposição foi enriquecendo. Na verdade a exposição é falha, ela fala sobre o candango, mas o candango é o que veio pra construir. A gente até colocou algumas imagens de escola, dali da Sarah Kubitschek né? Mas acho que ainda falta, acho que ela ainda é um pouco falha. Ela falha por falta de tempo pra pesquisa, talvez nem tanto por falta de espaço, lá tem muito espaço. Agora o outro lado, a outra edificação vai abrigar, eu acredito, tomara que não demore, a outra parte do projeto que vem até o presente, e eu acho que falta também. Eu sou muito a favor também do multimídia, e não sou a favor também de só multimídia. Eu vi uma reportagem de uma exposição em Portugal que é só multimídia, fraquíssimo. A multimídia ela registra, eu acho que o que fala mesmo são os objetos museológicos por exemplo, no caso o museu vivo

poderia ter ali... tinha antigamente, na parte dos candangos que é a parte da entrevista, o Laboratório que a gente fazia com eles, eles contavam a história de vida, como vieram pra cá, e a gente tinha o jornalzinho e o encontro anual com esses candangos, tem todo esse registro. Era pra ter, né? No museu, porque era filmado, a gente tinha os jornalzinhos. Então acho que essa parte falta na exposição, por exemplo o que aconteceu com esses candangos, né? A exposição ela trata mais dos candangos que vieram pra construir a cidade, os arquitetos, trabalhadores, obras e isso não aparece. E nós vamos descobrir como? Trabalhando em pesquisa, tem uma exposição num museu que é só de mulheres, aí tem várias vertentes do ofício com objetos, essa exposição foi feita pela Luciana, ainda não estava no museu na época, mas vem e volta a gente coloca essas coisas assim, porque ela é importante, porque ela faz o candango também, a candanga, porque quando você vê ali você vê mais o candango, a parte mais de obra. De obra, de arquitetura e daquela alegria de vir sem nada, só com a mala, né? Então eu acho que a exposição fala também, mas que pode ter mais coisas do candango. Do candango você não precisa da imagem, você pode fazer folderzinhos e colocar em alguns setores como o setor dos candangos. Pode ter essas informações, pode ter uma painel multimídia, não sei, como poderia ter um painel de multimídia falando sobre o que retiraram, né? O que estava escrito e retiraram. É aquela história, como surge essa exposição, brotou aqui? Completou Brasília? Até outro dia se falava de Brasília a partir da inauguração, isso aqui não existia antes de construir a cidade, ninguém falava disso, a pouco tempo atrás começaram a falar.

I: Essa exposição foi feita pra algum público específico?

E: Foi feita para escolas e o público geral. A gente não direcionou só pra um público não. Quer dizer, quando fizeram lá atrás eu acho que foi assim, porque nunca falaram nada pra gente, dentro do que a gente viu, a gente imagina que foi feito pra escola. Quem pode dizer isso é a Raquel Cavalcante, a Fran, o Sílvio Cavalcante que participou da equipe, era diretor, mas depois que a gente fez a remodelação da exposição a gente tentou direcionar pra todos os grupos, mas inicialmente o público de escola, que é o público mais forte que nós temos. A visitação de escolas é enorme, antes a gente tinha na faixa de seis, sete professores. Professores de história essas coisas todas, que faziam uma visita guiada pela história de Brasília, hoje acho que tem 1 ou 2 pessoas só fazendo a visitação e não é dessa área. São funcionários administrativos, que é o que hoje a Rosane conta, são eles que existem, não tem outros, então ela tem que contar com eles, mas esses funcionários tem boa vontade, eles

fazem cursos pra poder fazer a visitação, mas não é igual, a visitação quando você vê é uma coisa completamente diferente. E tinha uma coisa bacana que antes o professor chegava no museu, a gente preparava o professor, o professor obrigatoriamente tinha de ir ao museu, fazer uma visita, preparar os alunos. Então quando os alunos chegavam no museu eles já sabiam mais ou menos o que eles iam ver, história, então a visitação era muito diferente. O interesse das crianças era outro.

I: Qual a parte da exposição, assim, o núcleo mais representativo pra você?

E: Pra mim? Cidade livre. A Cidade Livre é onde você vê o candango. O candango de todos os tipos, porque é onde ficavam as pessoas, a parte de hotelaria ficava toda lá, as pessoas moravam ali, na época existia a Cidade Livre e acampamentos, onde ficavam as pessoas que construíram. E lá ficavam as pessoas que passavam, passavam aqui pra conhecer Brasília, tinham famílias que vinham morar na Cidade Livre, a Cidade Livre era como se fosse Nova Iorque, vamos dizer assim. A cultura, tudo funcionava ali, comida, móveis, tudo era comprado ali. Eu estou dizendo assim que é como Nova Iorque porque culturalmente ela é o centro da América do Norte né? Antigamente era Rio, São Paulo que já não é mais hoje, graças a Deus. Era bom ir lá só pra ver. Teatro, essas coisas todas, então a cidade livre era isso.

I: E o que é o museu pra você?

E: Ai meu deus, museu? Museu pra mim? É um espaço assim, que eu acho muito luxuoso, porque todo museu que você vai é luxo, é tecnologia, por mais simples que seja. É um espaço que você vai onde você viaja no tempo. Você viaja nos objetos, você viaja nas informações. Onde você sai do seu mundo pra conhecer outro mundo, pra estar dentro de outro mundo. Acho que é por isso que os museus geralmente são fechados, apesar de que existem museus abertos. Você entra naquele mundo ali e começa a sentir aquele mundo ali, a ver. Eu acho que o museu tinha que ter cheiro. O museu não tem cheiro, mas tinha que ter cheiro porque o olfato é importantíssimo, acho que quando você cheira, você entra nesse mundo. Você quer ver um mundo mais conflituoso de museu? É mais terrível em desorganização visual? É o museu do Louvre, você não consegue se concentrar num mundo, porque são tantos mundos lá dentro. Você não consegue entrar num mundo só. Aí a sua cabeça pira. Eu pirei a primeira vez que eu fui. Sua cabeça pira porque você não consegue entrar num mundo. São tantas épocas, tantos mundos. E o Louvre lá embaixo que é

medieval, é o Louvre clássico, você não consegue entrar num mundo, porque é muito grande. Agora o museu vivo não, o museu vivo é uma coisa mais simples, menorzinha. É uma coisa grande, vamos dizer assim, grande enquanto.... você vê o tamanho do ser humano que construiu uma cidade dessa. Tamanho eu digo até no sentido intelectual, de força. E o tamanhozinho que é o museu vivo, é uma coisinha, um ovinho, é um ovinho que fala, e que responde, ao que é cidade, né? Apesar de estar daquela forma, mas museu pra mim é isso. Eu acho que esses espaços deveriam ser mais organizados. Eu hoje trabalho com alunos de 8 a 12 anos, então como eu não posso levar eles ao museu, que é muito difícil, eu levo o museu até eles, sempre. A gente trabalha com leitura de imagem, eu falo de alguns museus. Eu só queria entrar virtualmente com eles em alguns museus, mas não tem jeito, porque a escola não tem internet, e internet não funciona dentro da escola, acho que pode ser por causa da construção, tem muito ferro, muito concreto, então você se perde ali, eu tentei gravar algumas coisas e levar, né? Bom, museu pra mim é isso. Eu acho que realmente o governo deveria dar um olhar diferenciado pros museus. Não só pros museus, mas pra cultura em geral, que a cultura tá muito solta, muito comercializada né?

I: E o que a exposição representa pro museu para você?

E: A exposição dentro de um museu. Bom, a própria exposição é que nutre o museu, que alimenta o museu. Eu acho que é como você estar trabalhando com qualquer coisa que seja e estudar, trazer esse conhecimento pra dentro do seu trabalho, eu acho que as exposições são isso. Você vai nutrindo o museu de conhecimento, de imagens, de objetos, essas exposições que vão entrando que pode ser de longa ou de curta duração. Você pode de repente trazer uma ideia, por exemplo: Ah, tem um objeto museográfico em tal lugar, aí você vai resgata esse objeto que é extremamente importante que tá dentro do conteúdo do museu, tem tudo a ver com o museu, você coloca esse objeto lá e esse objeto pra comunidade ele não tem valor nenhum, entende? Você coloca na reserva técnica, ele pode não ter valor naquele momento, ou a forma como você colocou pra comunidade. A forma como você desenhou pra colocar pra comunidade, a comunidade não valorizou, não tem valor. Você guarda, num outro momento você coloca pra fora, num momento ou outro a comunidade vai começar a ver com olhos diferentes.

I: E a exposição “Poeira, Lona e Concreto”, nutre O Museu Vivo?

E: Nutre, eu acho que ela é o coração do museu vivo, sem aquela exposição o museu não existe. E por incrível que pareça ela tá resistindo. Nós tínhamos uma visita lá enorme, muito grande, nos anos 90, e ela foi caindo, caindo. A visita tá tão pequena, tanta dó. O que acontece, a procura é muito grande, mas não tem funcionário pra atender, entendeu? Dá dó de dizer pras escolas: *“Olha, nós não temos funcionário, se quiser trazer suas crianças aqui, pra fazer uma visita espontânea pode trazer”*, mas como levar uma criança num espaço daquele e fazer uma visita espontânea? Pra mim o museu não é só o que tá dentro do museu, o museu é toda a parte de edificação, toda a parte de vegetação, ali, porque assim, quando os... vamos dizer assim: os pioneiros vieram, né? Eles trouxeram da sua terra plantinhas: a jaca, a goiaba, a mangueira e plantavam no fundo das casinhas, aquilo pra mim também é museográfico, é uma peça museográfica que tinha que ser mantido, mas não é, tá sendo destruída. Mantida, catalogada, mostrar pras crianças. O ser humano ele leva com ele o que ele tem, e o que ele tem é o conhecimento e o que tá em volta dele. Em volta assim, o que ele tem, ele valoriza, é o que ele leva com ele. Muitas vezes não dá pra você passar isso porque tá tudo detonado, tá tudo caindo aos pedaços, goiaba cheia de bicho, goiabeira que foi cortada. Então antes a gente tinha um professor lá chamado Estevão, que ele fazia esse trabalho com as crianças, fazia essa visita, e tinha um outro projeto de fazer uma trilha ali, pras crianças andarem pelo espaço. A Luciana colocou, acho que ainda existe um balanço, pras crianças voltarem um pouquinho no tempo e fazerem o tal do piquenique. Mas tá tudo detonado, quando eu saí de lá, eu tenho até medo de criança entrar ali e um bicho morder, porque por mais que eles tentem manter limpinho, não tem manutenção. O espaço tem que ter manutenção, e a manutenção é muito cara. Mais caro é refazer, mas você manter também é caro. Então o Museu Vivo, parte dele foi reconstruído, ele não foi restaurado, então eu acho que ele tem que ser reconstruído exatamente como é, só que a exposição “Poeira, Lona e Concreto” eles tem que fechar, como fechavam a edificação de baixo com alvenaria de revestir madeira, o mesmo tipo de madeira, pra poder climatizar a exposição, porque não adianta, a perda é muito grande, de material. A quantidade de coisa que a gente já perdeu ali, que vem perdendo, porque suja, estraga. Então aquilo ali não dura muito tempo não. Eu vou te falar uma coisa: do jeito que eles tão valorizando a cultura, eu não duvido nada que aquilo ali acabe.

I: Uma pena, né?

E: Dá uma pena. O que realmente mantém vivo o museu são as escolas, e alguns técnicos que amam aquele espaço e que ainda vai, faz visita. Você viu alguma matéria em jornal sobre o museu? Não vê nada, parece que proibiram de colocar os espaços culturais nos jornais.

I: Está faltando uma comunicação museológica, né? Forte aí.

E: Exatamente, então por isso que eu acho que cabe essa pessoa jovem, que tá formando na universidade lutar pelos espaços. O Catetinho foi recém restaurado, mas a exposição de lá não fala do espaço, o Catetinho tem que falar do Catetinho, não tem que falar da inauguração de Brasília. Então aquela exposição foi recém reformulada, eu fui convidada pra reformular, depois deram pro arquivo público reformular. Então eu acho que pra você reformular uma exposição tão importante como o Catetinho, você tem que ter o historiador, tem que ter a equipe adequada pra poder fazer.

I: A reformulação do museu vivo só foi pelo motivo do descaso, ou teve alguma relação com a narrativa mesmo, vocês mudaram alguma coisa?

E: Teve com a narrativa, teve com a parte visual. E teve também com a parte de manutenção. Lá é madeira, madeira dá o quê? Cupim. Nós retiramos alguns painéis daqueles e trocamos por outros novos, porque o cupim ataca tudo, o cupim detona tudo. O museu, por isso que eu falei que tem que ser reformado, porque tem muito cupim, não adianta você fazer um trabalho só na edificação tem que fazer na área, porque o cupim passa debaixo da terra e entra, não adianta. Então tem que ser um trabalho de manutenção constante, pra vida inteira, porque vai ter cupim ali a vida inteira, porque tem árvores.

I: Mas a narrativa foi mudada alguma coisa, acrescentado?

E: Foi acrescentado. Quando mudou pra permanente foi, foi acrescentado. Nós mudamos a parte de texto, não tinha textos. As informações que tinha era através da visita guiada, nós colocamos textos, trocamos todas as legendas e atualizamos as legendas, atualizamos no sentido visual, formatação. Hoje tá detonada também, tá ultrapassado. A parte do hospital nós mudamos ela inteira, nós subimos o hospital, a exposição você conhece né? Era toda no chão, aí o que acontece, os objetos do hospital são muito sensíveis, porque eles são muito antigos, né? São super antigos, então eu não queria que as crianças tivessem acesso aos objetos. O que eu fiz? Eu subi um degrau, com madeira, tá toda detonada, tem um buraco,

não sei se você viu, tá um buracão lá na madeira, até pra limpar é perigoso. E nós subimos ali, trocamos os objetos, fizemos a parte do hospital toda, texto, imagem, objetos. O Brasília Palace foi todo refeito, tá? Aquela parte ali da cama, que tem um rampinha, onde tem um tabladinho e umas poltronas ali, aquilo ali foi tudo refeito, aquela parte museográfica, aquilo ali não existia na exposição não, foi complementado, aquele painel do Athos Bulcão, que tem ali, fui eu que fiz, é um fragmento só, na época pra fazer aquele painel nós não conseguíamos, nós fizemos a pesquisa, eu não consegui, faltou colorir. Eu fui lá, conversei com o Athos, mostrei a foto em p/b pra ele, aí nós conversamos, eu disse que ia fazer um fragmento nessa exposição do museu e se ele lembrava das cores, que ele já estava com problema, mas mesmo assim ele lembrou de todas as cores, me deu até a marca da tinta pra poder usar. Eu fiz aquele fragmento, antes de sair eu deixei o fragmento pronto, aquela parte toda pronta. O que não ficou pronto foi só a inauguração de Brasília. Agora a parte do lambe-lambe não é aquilo que tá lá. Tem uma foto do lambe-lambe, tiramos fotos, o lambe-lambe protegido, porque o lambe-lambe naquele triangulozinho não tá protegido, aquilo é perigosíssimo. Nós fizemos o laboratório do Fontenelle, porque hoje é tudo digital, e na época já estava começando as máquinas digitais essas coisas todas, e a gente queria mostrar como é que fazia toda essa parte de revelação de foto, tinha as bacias. Nós colocamos, eu não lembro direito, acho que sim a parte química, né? Mas só os potinhos sem nada. E tem aquela foto, aquela foto é única, não tem negativo, não tem nada daquela foto. Ele pegou a foto e fotografou partes, foi fotografando a imagem em fragmentos e depois revelou e emendou. Daí ficou uma foto paisagem. É o que algumas máquinas fazem hoje, não sei se essa aí faz. Algumas câmeras hoje fazem a panorâmica. O Fontenelle já pensava nisso. Aí fizemos ali só que nós fizemos sabe como? Não fizemos uma coisa sofisticada, fizemos com o material que tinha. Nós fizemos o laboratório com... é, você observou aquela madeira? Que tá ali? É do teto, que tinha sobrado da construção. Tudo se reaproveitava, o material era todo reaproveitado, e a parte daquele silicone que tem lá, ele era, eu não me lembro acho que era um pouquinho mais escuro, porque a gente iluminou bem ali pra criança ver, só que na época a lâmina que a gente tinha usado dava reflexo, como não tinha dinheiro pra trocar a gente deixou do jeito que estava, mas tinha que arrumar aquilo ali, tinha que arrumar mais o laboratório, a gente fez, a ideia foi legal, mas a gente fez dentro das nossas condições. Sem um centavo, a gente trabalhando praticamente sem um centavo.

I: Essa parte que falta da exposição é o quê?

E: Inauguração de Brasília.

I: A inauguração? Por que tem um iniciozinho ali, né?

E: tem, mas tá muito ruim aquilo. Tá vazio de informação, a única coisa que tem são algumas fotos e o texto, falando sobre a inauguração de Brasília.

I: Então o que falta é só mais um núcleo que é a inauguração de Brasília?

E: Falta terminar o núcleo né? Encerrar o núcleo, porque na época a gente queria encerrar com a inauguração, conseguimos aqueles vestidos da época, colocamos lá, conseguimos fazer aquelas vitrines horríveis, que elas são abertas. Pelo menos eram abertas, entrava sujeira. Pois é, e pra limpar aquilo é difícilimo, entra sujeira, dá traça, dá um monte de coisa no tecido. E o tecido acaba com o tempo, tinha que ser uma coisa climatizada, bonita. A gente precisa de uma coisa, porque eu assim, ideia eu tenho muitas, mas o governo não tem dinheiro pra poder executar o que eu penso. Quando a gente conseguiu o dinheiro, pra fazer uma exposição decente fizemos na Caixa, a Caixa cedeu o espaço, tivemos do Ministério da Cultura uma verba, a Caixa deu uma outra parte da verba e a Secretaria, com muito custo deu uma verba deste tamanhinho, centavos, ela deu. E levou o nome da Secretaria de Cultura, a exposição era dela. A gente aproveitou e fez também outra exposição do Fontenelle através do Ministério da Cultura também. Fizemos uma exposição lá no museu dentro dessa mesma linguagem, né? Com multimídia, imagens enormes que eu fiz da construção da cidade. Tem gente que eu nunca tinha visto. Esse trabalho de imagem dessa exposição foi um trabalho de pesquisa que eu fiz junto com o Marcelo do arquivo público, Marcelo Dorais, ele é a única pessoa de Brasília que conhece tudo o que existe no arquivo de imagens. Então eu dizia: “*Marcelo, to precisando de uma imagem assim*”, porque pra eu ir lá pesquisar ia demorar anos. Eu passei no arquivo público fazendo o trabalho de pesquisa de imagens durante uns 5 anos ou 6 mais ou menos, e conheço muita coisa que tem lá dentro, mas quem conhece mais é o Marcelo. Eu dizia: “*Marcelo eu quero uma imagem assim, e assim, tem? Do Fontenelle aí?*” Ele pesquisava, eu ia lá já tava tudo prontinho, aí eu selecionava. Ele trabalhou no projeto com a gente. Ele é uma pessoa assim, extremamente importante pro arquivo público, e pra Brasília, né? Porque ele conhece, é um dos poucos que conhece, trabalha no arquivo público há muitos anos, então ele sabe tudo que existe lá, tudo.

ANEXO C2 - Carta de cessão de direitos sobre o depoimento oral
(*Edenise de Souza*)

Termo de Autorização de Divulgação da Entrevista

Pelo presente documento, eu, EDENISE DE SOUZA
Brasileiro(a) BRASILEIRA (estado civil), SOLTEIRA carteira de identidade
nº 783720, órgão emissor: SSP D.F., domiciliado e residente na cidade
de BRASILIA, no endereço SQN - 203 - B - 608,
declaro ceder à Ingridde dos Santos Alves (entrevistadora), R.G.: 2.972-430, na forma
impressa e em vídeo, sem quaisquer restrições quanto ao seus efeitos patrimoniais e
financeiros, a plena propriedade de os direitos autorais do depoimento de caráter
histórico e documental que prestei a entrevistadora, na cidade
de BRASILIA, em 7 de maio de 2014.
A entrevistadora fica assim autorizada a utilizar e publicar, para fins culturais e
acadêmicos, o mencionado depoimento em todo ou em partes, editado ou não; bem
como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos.

Brasília, 7 de maio de 2014.


Assinatura do entrevistado

ANEXO D1 - Entrevista com Ronaldo Medeiros dos Santos

Nome do entrevistado: Ronaldo Medeiros dos Santos

Cargo/formação: Servidor da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Data da entrevista: 16 de maio de 2014.

Entrevistador: Ingridde dos Santos Alves.

Tempo de gravação: 21 minutos e 15 segundos de gravação.

Apresentação:

I: Meu nome é Ingridde dos Santos Alves, estudante do curso de Museologia, e essa entrevista faz parte da metodologia do meu trabalho de conclusão de curso sobre a exposição “Poeira, Lona e Concreto” do Museu Vivo da Memória Candanga.

R: Meu nome é Ronaldo Medeiros dos Santos, eu sou servidor da Secretaria de Cultura. Trabalho aqui no Museu. Hoje 16 de maio de 2014 estamos aqui pra responder o que for do meu alcance, da minha sabedoria.

Entrevista:

I: Eu queria que você contasse um pouco sobre a origem do museu.

R: O Museu Vivo da Memória Candanga passou a existir como museu em 1990. Aqui foi onde funcionou o primeiro hospital de Brasília, hospital que foi inaugurado em 1957, a construção foi a mando do próprio Juscelino. O Espaço foi construído assim mesmo em madeira igual vocês tão vendo. Sendo um espaço provisório que daria suporte aos operários e aos candangos de Brasília. Depois de um período como hospital virou um posto de saúde. Como aqui ficava próximo da Cidade Livre, o Núcleo Bandeirante, Candangolândia, as pessoas que chegavam pra trabalhar elas fixavam residência próximas dessa área. E com o passar do tempo o espaço foi parcialmente destruído, foi desativado o hospital e o posto de saúde. E aí foi tombado como patrimônio, foi feito um trabalho de reconstrução, revitalização do espaço, e assim ele se tornou o Museu Vivo da História Candanga.

I: E qual o objetivo pretendido com a exposição?

R: O Museu, o principal aqui é o conjunto arquitetônico. Preservar um pouco da história lá dos primórdios da construção da nossa cidade. É um espaço totalmente construído em madeira, é o principal de tudo que tem aqui é o conjunto arquitetônico, isso que foi tombado

como patrimônio, e a exposição ela complementa o museu. O museu vivo, né? Então que seja vivo pra você ter alguma atividade que as pessoas cheguem e passem a conhecer um pouco mais da história da nossa cidade, da origem, da fundação. Então a exposição ela traz isso, tem o acervo fotográfico do Mário Moreira, tem uma parte de acervo do Brasília Palace Hotel e até do Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira. Então isso vai contando na sequência a história, desde a missão cruz até a inauguração de Brasília.

I: E qual sua opinião sobre a visita guiada?

R: A visita guiada, na minha maneira de ver, é importante porque as pessoas chegam, principalmente as escolas que são os maiores visitantes da nossa exposição, nosso museu, são as escolas, que fazem um agendamento. E precisa de pessoas pra que estejam orientando porque tem uma sequência, né? A gente faz uma palestra falando um pouquinho do lugar, após a gente passa um filme histórico e na sequência a gente mostra a exposição permanente, que é a “Poeira, Lona, Concreto”, a exposição de artesanato e os espaços que as pessoas também podem visitar. Então, essa é a importância da visita guiada, porque senão as pessoas chegam... é lógico que a exposição tem textos, você consegue visitar, se orientar, mas as vezes surgem algumas dúvidas e você tá ali pra orientar, pra tirar essas dúvidas.

I: E qual a parte mais representativa da exposição pra você?

R: Eu acho que a parte que mostra os candangos, né? Que mostra como eles trabalhavam, ali a parte de como era a alimentação, então mostra bem as dificuldades que era na época, pras pessoas que vinham trabalhar na Candanga, as condições financeiras deles, grande parte vinha do nordeste. Então pra mim essa é uma parte que representa bem a exposição.

I: E sobre o acervo, os objetos ali, tem como você me falar da história de cada um deles?

R: É nós temos alguns objetos assim... temos mais fotos, que é o acervo fotográfico do Mário Moreira Fontenelle, mas nós temos ali por exemplo a parte da construção, nós temos a parte da girica, que era um equipamento usado como hoje é o carrinho de mão, né? Super difícil de manusear porque as rodas eram de ferro, então aquilo representa muito. Nós temos ali a cozinha onde mostra aquelas panelas de ferro, como que as pessoas preparavam a alimentação naqueles fogões com tijolos. Eu até brinco que o fogão era a pilha, “*mas como tio?*” era a pilha, empilhava tudo ficava aquela pilha de tijolo. Depois nós temos a cadeira

do barbeiro, um objeto que foi usual na época, foi feito muito uso pelo próprio Juscelino, o Seu Joaquim que era o dono dessa barbearia. Então após isso nós temos os objetos do próprio hospital, e do Brasília Palace, e lá na frente nós temos o Lambe-Lambe que representa a história do Mário Moreira Fontenelle, algumas máquinas ali, algum material que ele fez uso também pra fotografar, registrar essa construção. Há alguns anos atrás foi recebido de um senhor que trabalhou na construção, seu José Ribeiro e que doou o teodolito de época, o teodolito está ali na exposição. Ele foi usado naquelas obras ali da esplanada dos Ministérios, no congresso. E outros objetos de época, o objeto ele é meio que a representação dessa história. A história se faz assim, se você não guardar, preservar esses objetos vai se perdendo. E esses objetos representam aquilo pra história do museu e de Brasília também.

I: E pro visitante, qual módulo da exposição que você acha que mais chama atenção, que mais representa pra eles?

R: Não sei, porque as crianças elas ficam encantadas com aquela parte ali do lambe-lambe, eles gostam muito daquela máquina fotográfica de época, gostam muito daquela parte ali. Outros já gostam da girica, então essas coisas depende muito, cada um tem uma visão. Remete muito a época que a pessoa nasceu, viveu, as pessoas mais idosas elas gostam daquelas malas.

I: São originais aquelas malas?

R: Algumas são de época, outras foram conseguidas, assim, mesmo que não sejam das pessoas, são de época, são malas de épocas, né? Inclusive aquele saco, que representa a mala do nordestino, que era assim, até hoje tem essa tradição no nordeste, a pessoa usa o saco como se fosse uma mochila.

I: E as fotografias, como o museu vê as fotografias? Ele entende as fotografias como acervo museológico, como complemento?

R: É, eu não tenho esse conhecimento, mas as pessoas que montaram a exposição pelo que eu entendi, eles tem como um acervo, é porque tem uma sequência bem legal de época, nós começamos com pau-de-arara que era o meio de transporte das pessoas, então eles chegavam, né? Eles vinham nesse meio de transporte que era coberto com lona, aí nós vamos passar pela missão cruz, aquelas primeiras fotos, aí vem as fotos da parte do projeto,

a construção, os candangos, o Núcleo Bandeirante que era Cidade Livre na época, né? Uma parte do hospital. O Brasília Palace Hotel, até a parte da inauguração, então são umas fotos com uma sequência bem interessante que elas fazem parte do acervo.

I: E como você enxerga a relação do Museu Vivo com a exposição “Poeira, Lona e Concreto”?

R: Eu acho que uma coisa complementa a outra, né? O Museu Vivo é o que? São os prédios, são as construções, e são muito próximas do que eram antes, não houve mudança interna, mas a parte externa, essa questão de manter a madeira, o piso, esse material do piso, dos telhados, as portinhas, janelinhas brancas. E essa exposição ela complementa essa história porque o museu faz parte, no caso quando funcionava como um hospital, faz parte da história da construção de Brasília. Então um assunto vai complementar o outro. Os objetos, as fotos, o espaço em si, então acho que essa união da exposição com os prédios é bem interessante.

I: E você acredita que a exposição ela constrói, ela dá sentido pra narrativa do museu de fato?

R: Bom 100% não, mas creio que sim.

I: Por que o nome do museu é Museu Vivo da História Candanga.

R: De fato, então não é só o espaço em si, tem essa parte da memória dos candangos que tá contada ali na exposição, lógico que não é tudo, aquilo é apenas um pouquinho.

I: Você acredita que de fato ela descreve e preserva a história dos candangos?

R: Um pouquinho com certeza, ajuda muito a você entender, essa história.

I: Eu tive acesso aos documentos, e um deles diz que a exposição “Poeira, Lona e Concreto” era somente o primeiro módulo, você sabe de algo relacionado a isso?

E: Eu já ouvi falar que há uma intenção que seja construído em três blocos, né? A parte da missão cruz que é o antes, a parte da construção em si, e o atual, seriam três módulos: o antes, a parte da construção e o depois.

I: Seria a inauguração, o posterior?

R: É, o posterior, é a inauguração, seria um até o início da obra, esse período todo da construção e após o período do pós-construção.

I: Acaba que a exposição abarca os três módulos, né? Só que com o nome do primeiro módulo?

R: É, que o espaço em si também pra você concluir os três módulos, você vai precisar de mais espaço ali, porque você vai concluir as apresentações, né? Então a finalidade dela é basicamente essa, mas não atinge totalmente esse, 100 %, precisa ser melhorada, e existe já isso, algumas pessoas comentando a respeito, quando a gente não sabe.

I: A cadeira do barbeiro, na visita guiada você costuma parar bastante ali pra falar pras crianças e tal, porque o Juscelino sentou naquela cadeira.

R: Isso.

I: E eu queria perguntar, o que você acha que isso significa? Pra quem escuta essa história, saber que ele sentou de fato naquela cadeira?

R: Se as pessoas tem mais um pouco de entendimento, as crianças as vezes não tem muito esse entendimento, são crianças de 8, 9 anos, mas assim os grupos mais jovens, os idosos, eles acham interessante a questão do período, a simplicidade. O presidente que se deslocava lá do Rio, vinha aqui ver como estava a construção da cidade, e ele simplesmente vinha aqui na Cidade Livre, ia lá na barbearia, um lugar comum, eu não morava aqui ainda, mas se morasse eu também poderia ir. Então eles veem muito essa questão da simplicidade, que era também a questão da segurança, a pessoa tem mais liberdade de estar andando junto com o povão mesmo. Essas pessoas, elas tem essa visão.

I: Quais são as oficinas que ainda funcionam?

R: Nós temos... No ano passado funcionou todas.

I: São quais?

R: Nós temos na área de cerâmica, que é o barro, né? Nós temos tecelagem e a costura, nós temos papel e tem de fabricação do papel e também de reaproveitamento, né? reutilizar, reciclar, reaproveitar, temos também de madeira, gravura, tecelagem, já falei? Então ano passado a gente teve em torno de 16 cursos nesse saber fazer, né? Esses anos nós temos

atualmente o da cerâmica e teve tecelagem, madeira, tem uma pessoa fazendo o uso do espaço, porque aqui a pessoa entra com projeto, faz uso do espaço, ele paga uma taxa pra secretaria, e faz uso. No momento nós temos pagas as oficinas de gravura, xilogravura e madeira, e pela secretaria oferecida nós temos a cerâmica e o batik, que é uma técnica de pintura de tecido.

I: E o projeto “Viva o Museu”? Que era pras crianças, um projeto escolar, ainda existe?

R: Sim, esse é o principal projeto do museu, o “Viva o Museu”, que é o projeto da visita guiada, né? Geralmente a gente tá recebendo mais escolas da rede pública, quarto ano, estudantes do distrito federal, então as escolas agendam e esse projeto é o principal do museu, geralmente abril, maio, junho, esse ano junho não por causa da copa, mas são os meses mais visitados, né? Nós temos muitas escolas, depois no segundo semestre também, de agosto até outubro, então esse é um projeto que é muito interessante pras escolas porque ele é uma aula “in loco”, no espaço, então as crianças adoram a visita. É igual eu falei, a gente conta um pouquinho dessa história, eles vão ver um filme histórico diferente, um filme preto e branco que eles não tem muito conhecimento. Depois eles visitam a exposição, quando tá acontecendo oficina a gente leva até a oficina, o professor faz uma demonstração de como faz uma peça de cerâmica. Então o principal projeto do museu é o “Viva o Museu”.

I: E existe alguma atividade assim que o museu propõe pra essas crianças? Como um dever, como devolutiva desse programa?

R: A gente depende muito do tempo que a escola tem pra estar no museu, geralmente as escolas elas fazem a visita e eles utilizam na sala de aula alguma coisa nesse sentido. Alguns fazem exposições, outros querem fazer histórias, né? Contadas em livrinhos. Cada uma escola tem uma... Depende muito do coordenador, do professor que agendou a visita, nós temos aqui também, quando a escola vem com tempo suficiente, a gente chama de jogo da memória, então as crianças visitam o museu, após a visita é um joguinho de tabuleiro, e a gente vai fazendo perguntas, eles vão respondendo, vai jogando o dado e a gente vê quem ganha, eles jogam meninos contra meninas, tem também de grupos por cores, né? E isso que a gente faz é uma maneira até de aprendizado maior, que a gente vai fazendo pergunta, por exemplo: “*Quem foi Edson Porto?*”, a gente fala sobre Edson Porto que foi o primeiro médico aqui desse hospital, aí tem as alternativas, aí quem responde correto joga o dado e

vai... E a gente também faz uma parte educativa com relação ao patrimônio, por exemplo: tem uns números lá que tem uma cor vermelha, aí ele chegou naquele número ali, e pode tá lá uma pergunta assim: *“você ao visitar o museu não prestou atenção na palestra, pôs a mão nos objetos, ultrapassou a faixa demarcada então volte duas casas”*. É uma orientação pra dizer que aquilo não pode na visita. Ou então: *“você veio visitar o museu, você ajudou, você se comportou, você orientou os coleguinhas a não tocar nos objetos, avance duas casas”*. Tudo isso é um trabalho voltado pra questão patrimonial, né? E também muitas vezes a gente traz pra casa laranja e eles fazem um desenho, pra desenhar o que ele gostou na visita, ou então fazer montagens com papel, desenhar, mas depende muito da escola, e ultimamente devido ao trânsito muito difícil a gente não tá tendo muito, as escolas não estão tendo esse tempo pra após a visita fazer o trabalho educativo, que é bem interessante, e tá fixando na memória deles coisas importantes pro resto da vida, né? Sobre patrimônio, é importante...

I: Agora pra fechar. Ronaldo, o que é museu pra você?


R: Pra mim museu é um lugar em que você tem guardado um acervo histórico, a história de um lugar, de um país, de uma geração. Então é isso, é um lugar que guarda essa história, que talvez as pessoas no futuro não teriam esse conhecimento se esse lugar chamado museu não tivesse esse cuidado de estar preservando.

ANEXO D2 - Carta de cessão de direitos sobre o depoimento oral
(Ronaldo Medeiros dos Santos)

Termo de Autorização de Divulgação da Entrevista

Pelo presente documento, eu, RONALDO DE MEDEIROS SANTOS
Brasileiro(a) BRASILEIRO (estado civil), 4521 v. carteira de identidade
nº 642069, órgão emissor: SSP/DF, domiciliado e residente na cidade
de R. FUNDO I, no endereço PA 09 SANTOS DE ALVES 03,
declaro ceder à Ingridde dos Santos Alves (entrevistadora), R.G.: 2.972-430, na forma
impressa e em vídeo, sem quaisquer restrições quanto ao seus efeitos patrimoniais e
financeiros, a plena propriedade de os direitos autorais do depoimento de caráter
histórico e documental que prestei a entrevistadora, na cidade
de BRASÍLIA, em 16 de MAIO de 2014.
A entrevistadora fica assim autorizada a utilizar e publicar, para fins culturais e
acadêmicos, o mencionado depoimento em todo ou em partes, editado ou não; bem
como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos.

Brasília, 16 de MAIO de 2014.


Assinatura do entrevistado

ANEXO E – CD do percurso expositivo